فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

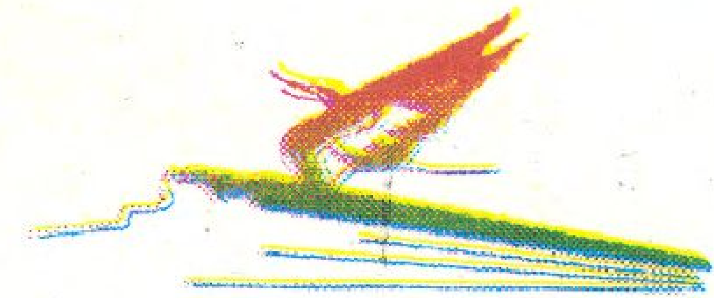
إشراف: أ. د. حسن البنداري



- المستشرق المجري عبد الكريم جرمانوس بين المعتقد والتأليف العلمي.
- شعر الشنفرى: دراسة أدبية من منظور لغوي.
- الخصائص الصوتية ودلالاتها في شعر إبراهيم المقادمة.
- مراتب الجرح والتعديل.
- النعت السببي: قراءة ثانية لجزوره في القرآن والحديث والشعر.
- قضية المصطلح في الأدب المقارن.
- شكسبير وفن الباليه.
- ترقيم عزف بعض المقامات العربية على آلة العود.

الجزء السابع والعشرون

فبراير ٢٠٠٥



رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة
أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار
أ.د. حسن البنداري

رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر ـ القاهرة.
ت: ٣٩٢٤٦٩٥

لوحة الغلاف

بريت بطرس غالي

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن : رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٢٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

• أ.د. السعيد الورقي	• د. أمل الأنور
• أ.د. صلاح بكر	المستشار الإعلامي: أحمد فتحي عامر
• أ.د. عبد العزيز شرف	• د. محمد قطب
• أ.د. عزيزة السيد	• د. نبيل عبد الحميد
• أ.د. علي علي صبح	• د. نعيم عطية
• أ.د. علي طلب	• د. طبيب. رباب عزقول
• أ.د. علية الجنزوري	• د. محمد رياض العشيري
• أ.د. وفاء إبراهيم	• د. نادية عبد اللطيف
• أ.د. نادية يوسف	• د. هالة بدر الدين
• أ.د. محمد مصطفى سلام	• د. فهمي حرب
• د. طبيب. أنس عزقول	• د. يحيى فرغل
• د. كاميليا صبحي	• د. أحمد عبد التواب

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري
القاهرة مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس
تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٢

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

الجزء السابع والعشرون فبراير ٢٠٠٥

مستشارو الجزء السابع والعشرين

• أ.د. أحمد كشك	• أ.د. فضيلة فتوح
• أ.د. أحمد يوسف	• أ.د. ماهر شفيق فريد
• أ.د. اعتماد علام	• أ.د. محمد السعيد جمال الدين
• أ.د. جمال عبد الناصر	• أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
• أ.د. رضا رجب	• أ.د. محمد سراج
• أ.د. زين نصار	• أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
• أ.د صبري إبراهيم السيد	• أ.د. نبيل راغب
• أ.د. عبد الحكيم حسان	• أ.د. نفيسة عليش
• أ.د. علي أبو المكارم	• أ.د. نورية الرومي

المحتويـــــات		الصفحة
افتتاحية الجزء السابع والعشرين	د. حســن البنــداري	٧
• المادة العربية :		
– المستشرق المجري عبد الكريم جرمانوس بين المعتقد والتأليف العلمي.	د. محمد عبد المنعم خفاجى	١١
– شعر الشنفري: دراسة أدبية من منظور لغوي	د. ابتسام حمزة العنبري	٢٣
– الخصائص الصوتية ودلالاتها في شعر إبراهيم المقادمة.	د. محمد رمضان البع	٨٣
– مراتب الجرح والتعديل	د. نــــزار الريـــان ود. إسماعيل رضوان	١٣١
– النعت السببي: قراءة ثانية لجزوره في القرآن والحديث والشعر.	د. نجاة حسن عبدالله نولي	١٧١
– قضية المصطلح فى الأدب المقارن.	د. عبد العال القــدرة	٢١١
– شكسبير وفن الباليه	د. نيفــين الكيــلان	٢٣٥
– ترقيم عزف بعض المقامات العربية على آلة العود	د. مــاري ألبــير	٢٦٩

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء السابع والعشرين

فبراير ٢٠٠٥

د. حسن البنداري

يبدأ إصدار فكر وإبداع العام السابع بهذا الجزء السابع والعشرين. فقد كان صدور الجزء الأول في يناير عام ١٩٩٩. وقد تأكدت خلال تلك الأعوام عدة مبادئ منها : "المصداقية ، والرغبة في تواصل مهمة الإصدار النبيلة، والحرص على مسيرة البحث العلمي، والكشف النوعي عن إمكانات باحثين جادين، وإظهار قدراتهم البحثية.

ويضم هذا الجزء السابع والعشرون بحوثاً بالعربية وأخرى بالإنجليزية. أما البحوث العربية فهي : المستشرق المجري عبد الكريم جرمانوس: بين المعتقد والتأليف العلمي للدكتور/ محمد عبد المنعم خفاجي، وشعر الشنفرى: دراسة أدبية من منظور لغوي للدكتورة / ابتسام حمزة العنبري، والخصائص الصوتية ودلالاتها في شعر إبراهيم المقادمة للدكتور / محمد رمضان البع. ومراتب الجرح والتعديل، للدكتور/ نزار الريان، والدكتور/ إسماعيل رضوان. والنعت السببي : قراءة ثانية لجزوره في القرآن والحديث والشعر، للدكتورة/ نجاة حسن عبدالله نولي، وقضية المصطلح في الأدب المقارن، للدكتور/ عبد العال القدرة، وشكسبير وفن البالية للدكتورة / نيفين الكيلاني، وترقيم عزف بعض المقامات العربية على آلة العود، للدكتورة / ماري ألبير.

وأما البحوث الإنجليزية فهي : اللغة والهوية الثقافية في قصة "الإنجليزية كلغة أجنبية" للوسي هونج، للدكتورة / ماجدة منصور حسب النبي، وإعادة تعريف البقاء من منظور نسائي من خلال مسرحية "تصبحين على خير يا أمي " لمارشا نورمن، للدكتورة / فاطمة المهيري، والخروج من عباءة التاريخية: قراءة في مسرحية فتيات القمة "لتشير شل"، للدكتورة / ندى أبو السعود والشفاهية وما بعد الحداثة في رواية جلوريا نيلور "ماما داي" للدكتورة/ شادية صبحي فهيم، والتباين بين الشرق والغرب في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، للدكتورة/ وفاء عبد القادر مصطفى.

والله تعالى ولي التوفيق

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدى

المستشرق المجرى: عبد الكريم جرمانوس "١٨٨٤-١٩٧٩"
بين المعتقد والتأليف العلمي

د. محمد عبد المنعم خفاجى(*)

- ١ -

طالما كان يردد في لقائي معه: أنـا وزوجتـي الحاجـة عائشـة المسلمان الوحيدان في بودابست. ونحيا فيها حيـاة إسـلامية خالصـة. ويصفه تلميذه المصري الدكتور عبد المنعم مختار الذي كان مدرسا معه في جامعة بودابست[1] فيقول.

كنت أيام دراستي بالجامعة وما قبلها أيام كنت أتتبع الأبحاث العلمية التي تتناول الآثار والتاريخ الإسلامي، كثيراً ما أسمع عـن جرمـانوس، أسمع الكثير عن ذلك الشيخ العجوز يصارع الدهر ويتغلب عليـه بعزمـه ودأبه في الدراسة والبحث والاستقصاء غير ناظر إلى صحته وكبره، ذلك الشاب الذي يبلغ الخامسة والسبعين من عمره، سمعت عنه الكثير وقـرأت له الكثير، حتى التقيت به عام ١٩٥٥ في شهر مـارس وهنـاك أسـرني بحديثه العربي ذي اللكنة الأعجمية وبطربوشه الأحمر القـاني، أسـرني وفرض على حبه وأسير على سبل إرشاداته القيمة التي فتحت لي السـبيل إلى المعرفة الحقة وإلى التوصل إلى دقائق علم الاستشراق، وتفارقنا على غير لقاء، إلى أن دعيت في عام ١٩٥٦ لزيارة المجر وهناك اشتقت إلـى رؤيته فإذا به طريح الفراش ملازم للمستشفى وقـد أجريـت لـه عمليـة

(*) أستاذ الأدب العربي بجامعة الأزهر.

(١) فصول من الثقافة المعاصرة – لكاتب هذا البحث.

جراحية خطيرة فذهبت إليه فإذا بحديثه يفيض قوة ويده تتحرك شارحاً لي فلسفة ابن الرومي الذي أقضَّ مضجعه وهو نزيل المستشفى فلم يستطيع أن يكمل بحثه عن الشاعر الفيلسوف، وطال حديثاً ساعات طوالا ودار حول مستقبل الاستشراق في المجر وكيف أنه يعيش وحيداً في معزل عن الشرق بعيدا عن أحبائه والكتب وأصدقائه بعيدا عن منبت الوحي والإسلام إلا من رسائل الأصدقاء، وقد عرض في حديثه الممتع رغبته في أن يعمل معه عربي يقوّم لغة طلابه .

ودارت الأيام وألقت بي في المملكة العربية السعودية حيث عملت مدرسا بها، وهناك التقيت بالكثير من أعلام الأدباء السعوديين الذين أعادوا إلى ذاكرتي لقائي به وجددوا شوقي لزيارة المجر مرة ثانية، وفعلا شددت رحالي إليها لإعداد رسالة الدكتوراه في التاريخ القديم وهنا قابلته ثانية، وتجدد اللقاء وازداد حبي وإعجابي به وإيماني بمقدرته وعلمه، وهنا راقبته عن قرب فعرفت فيه الشاب المتجدد الحيوية الذي يعمل طوال الليل والنهار باحثاً متقصيا آثار كلمة شاردة أو كلمة غامضة المعنى. رأيته غارقا بين الكتب والمخطوطات يقرأ ويختار ويعد محاضراته لطلابه عن الأدب العربي والشريعة الإسلامية وهنا عرض علي أن ألقي بعض المحاضرات في الجامعة، وكم سعدت كثيرا بذلك وكم كان مشجعا لي على دراسة اللغة المجرية.

ويوما من الأيام وكنا نتباحث ونتجادل عن مدى معرفة المستشرقين للغة العربية ودقائقها، قال لي: هل تعرف كيف تعلمت العربية؟ قلت له بعقلك ومقدار تفهمك لها .. قال إن العقل قد يعجز والإدراك قد يتوقف ... إنني يا صديقي لم أتعلم بعقلي ... بل بعجزي الذي تعرف ومن كثرة الجلوس الساعات الطوال بجانب الكتب والمعاجم، وما زلت في أول

الطريق والنهاية بعيدة صعبة المنال. عرفته مدققا محاضرا مرحا ينتقل بك من طريقة إلى أخرى ومن ملحة إلى أخرى خلال محاضراته العامة للجمهور والتي يؤمها الكثير من الأدباء المجربين الذين يفتح أمامهم الطريق لتفهم تراثنا العربي العظيم.

وكان من نتيجة عمله الدائم لنشر روائع الأدب العربي والحياة العربية ومحاضراته العامة وأحاديثه في التليفزيون والراديو أن أصبح عدد طلاب اللغة العربية هنا في بودابست عددا لا يمكن أن يتصوره إنسان، لأنه يربو على الخمسين والمائة دارسا ... بجامعة بودابست وهو ذو حيوية متجددة تدفعه إلى العمل طوال الليل والنهار، غارقا بين الكتب والمخطوطات، يقرأ ويختار، ويعد لطلابه المحاضرات عن الأدب العربي وفلسفة الإسلام طيلة خمسين عاما، ومع ذلك فإن تواضعه يجعله يكرر دائما أمام تلاميذه بأنه ما زال رغم تجاربه في الاستشراق، وجهوده في خدمة اللغة العربية، في أول الطريق، نعم في أول الطريق ولكنه طريق الخلود.

- ٢ -

وقد ولد الدكتور جرمانوس في بودابست عام ١٨٨٤م، ودرس في جامعات بودابست وفي جامعة استامبول، وبعد تخرجه عمل في تنظيم القسم الشرقي للمخطوطات العربية في المتحف البريطاني، وألف وهو في لندن رسالة عن أرباب الحرف في تركيا القديمة، ونال عليها جائزة علمية، وترك لندن ليعمل أستاذ بأكاديمية العلوم الشرقية ببودابست في أوائل القرن العشرين، واشترك في الحرب العلمية الأولى، ثم قضى مدة ثلاث سنوات في الهند ودرس في إحدى جامعات كلكتا بناء على دعوة من الشاعر

الهندي طاغور، وأسس فيها قسما للدراسات الشرقية، وقام بتدريس الثقافة الإسلامية، وألقى محاضرات عديدة في نفس المادة في جامعات هندية أخرى ... ثم دعته الكلية الإسلامية في الهند عام ١٩٣١ لكي يلقي عدة محاضرات عن الأدب التركي الحديث، وقد طبعت مذكراته التي ألقيت فيها.

وفي شتاء عام ١٩٥٧ دعته مصر لإلقاء عدة محاضرات في جامعات القاهرة والإسكندرية، حيث اتصل بالأدباء المصريين، وزار رابطة الأدب الحديث، وألقى كلمة فيها، وتعرف إلى نشاطها ... ومن قبل كان جرمانوس صديقا حميما للدكتور أبي شادى ولمدرسة أبولو بالذات، ومن القاهرة سافر إلى دمشق، فألقى بها عدة محاضرات ... وفي عام ١٩٥٨ دعته حكومة الهند لزيارة الجمهورية الهندية والتعرف مرة أخرى إلى مختلف وجوه النشاط الثقافي والأدبي فيها، وفي عام ١٩٥٩ زار فنلندا، وألقى فيها عدة محاضرات عن الآداب العربية. وجرمانوس يعرف اللاتينية واليونانية والألمانية والفرنسية والإنجليزية والعربية والتركية والفارسية والأردنية وبعض اللغات السامية القديمة. وله ستة وخمسون مؤلفا وبحثا باللغات العربية والألمانية والفرنسية والإيطالية والمجرية والهندية والأردنية والإنجليزية، وكان جرمانوس أحد الأوربيين القلائل الذين زاروا الأماكن لمقدسة في مكة والمدينة، حيث سافر عام ١٩٣٥ من مصر إلى جدة ضيفا في رحلته على الملك عبد العزيز آل سعود، وأقام في المدينة المنورة فترة، ثم سافر منها إلى أوربا بعد مرض أصيب به، وكتب رحلته إلى الأماكن المقدسة باللغة المجرية، وترجم هذا الكتاب إلى عدة

لغات وعنوان هذا الكتاب "الله أكبر" ثم عاد لزيارة الأماكن المقدسة عام ١٩٣٩، لينقب عن بعض الآثار الإسلامية في المدينة.

- ٣ -

ويذكر جرمانوس في رسالة بعث بها إلى من بودابست عام ١٩٧١ قصة اعتناقه للإسلام فيقول:

كنت في طفولتي تلميذاً بليداً لا أحفل بالدروس، وكان لي شغف بالفن أعشق الموسيقى واللعب، وفي لحظة لا أنساها كرهت نفسي بلادة ذهني فتناولت أول كتاب في أول درس من دروسي وقرأت فيه، فكان هذا الكتاب "تاريخ نبوة محمد ﷺ" ومنذ تلك اللحظة أخذ بخاطري أمر هذا الدين وشغل تفكيري واستولى على وعيي، ثم تنبهت وتوافرت على درسي حتى أنهيته ونلت ما أريد من الشهادات المدرسية وذهني لا تفارقه الأخيلة والصور والأحلام عن الشرق وعن حياة المسلمين، إن تلك التجربة الروحية كانت بداية اتجاهي نحو الإسلام، وحينما دعيت إلى بلاد الهند أستاذ لجامعة مانتينيكان وكان يرأسها الشاعر الشهير البندانايت طاغور، أعلنت الإسلام دينا لي في منبر جامع مسجد عمر في دلهى بالهند وأسميت نفسي "عبد الكريم"، وبعد أربع سنوات حججت إلى مكة المكرمة وبعد رجوعي إلى بلاد المجر واصلت تدريس العلوم الإسلامية بجامعة بودابست عاصمة المجر ولم أزل، وقد ألقيت محاضرات كثيرة في إذاعات بودابست وفيينا بالنمسا عن موضوعات إسلامية وعن اللغة العربية والأدب العربي القديم والحديث.

ومنذ سنوات كتب جرمانوس في صحف أوربا عن الإسلام يقول: "إني – وأنا الرجل الأوربي الذي لم يجد في بيئته إلا عبادة الذهب والقوة والسطوة الميكانيكية – تأثرت أعمق التأثر ببساطة الإسلام، وعظمته وسيطرته على نفوس معتقيه، إن الشرق الإسلامي يبقى مستوليا على لبى بروحانيته ومثله العالية، وإسلام حافظ دائما على مبادئه الداعية إلى الحرية والإخاء والمساواة بين أبناء الجنس البشري، إنه لا يوجد في تعاليم الإسلام كلمة واحدة ، عمل واحد من شأنه أن يعوق تقدم المسلم، أو يمنع زيادة حظه من النور والمعرفة والقوة، ولقد أخطأ المسيحيون إذ لم يفهموا الإسلام على حقيقته، وبالتالي لم يتشبعوا بروحه، إن ما يميز الإنسان على الحيوان هو إدراكه أن الكون تحكمه قوانين روحية، وتسيره قوى غير محسوسة، وهذه الحقيقة هي أساس كل دين، ولكنه لا يوجد دين يؤكدها أكثر من دين الإسلام. ليس فيً تعاليم الإسلام شيء لا يمكن تحقيقه عمليا، وهي مفخرة عظيمة يتميز بها عن ما سواه، إن أحجار الزاوية في بناء هذا الدين هي أن الناس أمام الله سواء، من آمن منهم بهذا الدين وارتضى شريعته. إن أوربا لم تعرف الإخاء بين الناس إلا بعد الثورة الفرنسية بينما دعا الإسلام إليه وطبقه المسلمون قبل ثورة فرنسا بنحو ألف عام، ولقد كانت فكرة المساواة والديمقراطية من ابتكار القرن السابع عشر في أوربا، بينما هي حقيقة من حقائق الإسلام وأصوله منذ نشأ. ولم يعترف حكام أوربا بالاشتراكية إلا في السنوات الحديثة، بينما سبقهم الإسلام إلى التكافل الاجتماعي والنظام الاشتراكي الصحيح، واستمتع في ظل نظامه كافة الناس بكافة الحقوق الإنسانية، وقد نسق الإسلام نظامه هذا. فشملت جميع الطبقات والثقافات والأجناس على اختلافها، وذلك في عقد اجتماعي مرتكز على حسن التوازن. ومنح الإسلام المرأة حقوقاً قانونية أكثر مما كان لها

في ظل المسيحية، واعترف بإباحته تعدد الزوجات في حدود معقولة بالأمر الواقع أي بما تقتضيه غريزة الرجل، فحال بهذا دون تعدد الزوجات غير المشروع الذي يسود الجماعة الأوربية في هذه الأيام.

قد وضع الإسلام حدا للنظرية التي كانت تعتبر الإنسان وحدة في قبيلة، أو وحدة في شعب، أو ابنا للغة من اللغات، وسما بالأفراد من وحدة الحيوانية إلى آفاق إنسانية فسيحة ... وإني لأؤمل بل أتوقع أن يكون الإسلام قادرا مرة أخرى على تحقيق هذه المعجزة في الوقت الذي تحيط بنا فيه ظلمات كثيفة[١].

- ٤ -

وفي لقاء لي معه في القاهرة في مارس ١٩٧٣ قص عليّ قصة رحلته مرتين للحج وأدائه لهذه الفريضة الإسلامية الكبيرة المغزى والأهداف هو وزوجته عائشة ووصف طوافه بالكعبة وتقبيله للحجر الأسود وسعيه بين الصفا والمروة، فقال:

كانت لي أمنية تقلق كياني: هي أن أزور المملكة العربية السعودية والحجاز. وبعد ثلاث سنوات من الجهاد والتحرق استطعت أن أسمع أول صوت آذان عربي في ميناء الإسكندرية .. وعزمت أن أبقى في مصر حتى موسم الحج ثم أقصد إلى الحجاز.

---

(١) عن الإنجليزية باختصار .. تعريب الأستاذ فتحي رضوان. وراجع كتاب "لماذا أنا مسلم" لعبد الرحمن العيسوي وص٣٥٩ – ٣٦٣ من كتاب "لماذا أؤمن بالقرآن" لهلال علي هلال.

لقد كان من خير الفرص السعيدة أن تمكنت من أداء فريضة الحج والقيام بزيارة مسجد رسول الله ﷺ . ولقد كانت فرصة خارقة للعادة، حيث إنني من بين القلائل الأوربيين الذين كان لهم الحظ في أن يطلق عليهم لقب حاج. وأنا أحد الأوربيين الثلاثة الذي زاروا الأماكن المقدسة في مكة والمدينة، بادئا رحلتي للحج محرما على أحد سفن الحجاج في عام ١٩٣٥ حيث نزلت على شاطئ جدة وأديت فريضة "الحج والطواف" والزيارة وقد درست خلال مدة إقامتي عادات وطباع سكان المنطقة وعقب عودتي إلى الوطن كتبت عن زيارتي لمكة والمدينة وعن مراسم الحج وعن عرفات وجبل الرحمة والصلاة في شعاب هذه الأماكن الخالدة العالقة بروحي وفكري.

كتب عند عودته كتابا من مجلدين عن طريقة الحج وذكرياته ومشاهداته بالأراضي المقدسة – صدر باللغة المجرية وترجم إلى عدة لغات، والكتاب اسمه "الله أكبر" وألح عليه حب الرسول عليه الصلاة والسلام فدفعه ذلك لمعاودة الحج للمرة الثانية فعاد إلى الأراضي المقدسة عام ١٩٣٩ – ١٩٤٠ وفي هذه المرة اكتشف بعض الآثار الدينية الهامة بالمدينة المقدسة. ويقول: لقد علق بقلبي جلال هذه الأماكن المقدسة المباركة العظيمة، وتلك الشعاب المضيئة الرحبة الطاهرة، وما كان أسعدني وأنا أقف أمام غار حراء مهبط الوحي والقرآن وخشعت روحي لهذه الوحدة العظيمة التي تربط بين المسلمين جميعاً من مشارق الأرض ومغاربها في موسم الحج وقد لاقيت في مكة المكرمة أصدقاء كثيرين من بينهم الأستاذ الكريم محمد حسن كتبي وتلذذت بضيافته الروحية والعقلية وقرأ عليَّ كتاب المدينة الفاضلة للفارابي واستفدت من إخوته أيما استفادة،

ولم أنس ذكراه بعد رجوعي إلى بلدي وذكرته إكراماً له في كتـابي: "الله أكبر".وإن من المصادفات السعيدة. أن ألاقيه مرة أخرى في رحلة إلى هذه الأماكن المقدسة وهو يتمتع بصحة كاملة وقلب ينم عن الأخوة الإسلامية.

- ٥ -

ولجرمانوس مؤلفات كثيرة، وبحوث عديدة[1]، ومنها:

١) الشعر التركي : بالألمانية نشر عام ١٩٠٦
٢) في الأدب العربي الحديث : بالإنجليزية
٣) الإنجليز في المجر : بالمجرية نشر عام ١٩١٠
٤) دراسات عثمانية : بالألمانية نشر عام ١٩١٠
٥) التراث الأدبي للعرب المسيحيين : بالألمانية نشر عام ١٩١١
٦) الجهاد المقدس : بالمجرية نشر عام ١٩١٤
٧) مسائل وطنية عربية : بالمجرية نشر عام ١٩١٦
٨) تأثير البيئة والجنس على التاريخ : بالمجرية عام ١٩٢٠
٩) الأدب التركي الحديث، دراسات نورانية : بالمجرية
١٠) الصوفية الشرقية والدراويش البكتاشيين : بالمجرية عام ١٩٢٨
١١) ذكريات بجوار قبر جول بابا الولي الإسلامي : بالمجرية عام ١٩٢٨
١٢) الثورة التركية : بالمجرية عام ١٩٢٨

(١) من هذه البحوث بحث كبير عن الأدب المصري الحديث ومدارسه وأعلامه ولطول هذا البحث لا نستطيع الإلمام به، وهو منشور في كتاب "فصول من الفكر المعاصر" تأليف ماجد محمد خفاجي – المطبوع عام ١٩٦٣ – القاهرة.

١٣) دراسات إسلامية : بالإنجليزية كلكتا عام ١٩٢٩

١٤) هل للغة الموندا أثر في أوربا : بالإنجليزية كلكتا عام ١٩٢٩

١٥) دور الأتراك في الإسلام (جزأين) : بالإنجليزية كلكتا ١٩٣٤،١٩٣٣

١٦) يقظة الأدب التركي (جزأين) : بالإنجليزية ١٩٣٣

١٧) الوطنية العربية : بالفرنسية ١٩٢٨

١٨) أفكار حول الثروة التركية : بالفرنسية ١٩٢٨

١٩) لغة وثقافة الأتراك : بالفرنسية ١٩٢٨

٢٠) محاضرة عن الأدب الشعبي التركي الحديث : بالإنجليزية ١٩٣٠ لاهور بالهند

٢١) الحركات الحديثة في الإسلام : بالإنجليزية ١٩٣٠ لاهور بالهند

٢٢) الهند اليوم : بالمجرية ١٩٣٣

٢٣) غرام في الصحراء : بالعربية القاهرة ١٩٣٧

٢٤) الشاعر بيتوفى : نشر بالعربية في المقتطف ١٩٤٠

٢٥) نور الهند : بالمجرية ١٩٣٧

٢٦) تنقيب وفتوح من البلاد العربية، سوريا : بالمجرية عام ١٩٤٠

٢٧) الله أكبر : بالمجرية ١٩٦٣

٢٨) الله أكبر : بالألمانية ١٩٦٣

٢٩) حياة محمد (جزأين) : بالإيطالية ميلانو ١٩٣٨

٣٠) تجديد الروح العربية : بالمجرية ١٩٤٤

٣١) الجندي والأدب العربي : بالعربية ١٩٥٠ بها مقدمة بقلم المستشرق الروسي "كراتشكو فسكي"

٣٢) أسس لغوية للوحة العربية : بالإنجليزية، لندن ١٩٥٠

٣٣) محمود تيمور والأدب الحديث : بالإنجليزية، لندن ١٩٥١

٣٤) أصول ألف ليلة وليلة	: بالإنجليزية، لندن ١٩٥١
٣٥) ملاحظات على الأبجدية العربية	: بالإنجليزية، لندن ١٩٥١
٣٦) روائع أدبية عربية مجهولة	: بالإنجليزية ١٩٥٢
٣٧) الجغرافيون العرب	: لندن ١٩٥٤
٣٨) دراسات عربية	: بالإنجليزية، لندن ١٩٥٤
٣٩) أسباب تقدم الشعوب الإسلامية	: بالإنجليزية ١٩٥٣ لاهو بالهند
٤٠) شرب الخمر في الإسلام	: بالإنجليزية، لندن ١٩٥٤ دوربان
٤١) شعر ابن الرومي وترجمته	: بالألمانية ١٩٥٧
٤٢) الأدب العربي المعاصر	: بالإنجليزية، ندن ١٩٥٧
٤٣) العالم العربي في مفترق الطريق	: بالإنجليزية ١٩٥٧
٤٤) بين فكرين	: بالعربية نشر في دمشق ١٩٥٦
٤٥) ضوء لبدر الشاحب	: بالمجرية ١٩٥٧
٤٦) الأدب العربي في القرن العشرين	: بالمجرية ١٩٥٩

- ٦ -

وقد تلقيت من جرمانوس رسائل كثيرة، حول موضوعات ذات أهمية كبيرة. ففي رسالة[١] بتاريخ ٣ إبريل ١٩٧٣ يقول:

إلى الصديق العزيز د/ خفاجي – حفظه الله

تحياتي القلبية وإجلالاً وتقديراً لزيارتك لي في فندق كليوباترا بالقاهرة حيث سعدت بحديثك الأخوي، واستفدت من علمك العميق، وتجاربك الواسعة .. إنني ما نسيت ولا أنسى أبداً هذه الأوقات القصيرة المفيدة التي قضيتها في صحبتك .. بعثت إليك مخطوطتي عن الشاعر

(١) نجدها في ص ١١٨ من كتابي "في مواكب الأيام".

الغنائي المجري إسكندر بيتوفي لنعرف أهمية ذلك الشاعر الكبير ومنزلته في الدوائر العالمية، ولتقف على بواعث شاعريته وقصة حياته، ومع هـذا صورة من مقالي عنه المنشور في مجلة المقتطف في عدد إبريل ١٩٤٠، وسوف أرسل إليك مجموعة كاملة بخطي لترجمتي النثرية لقصـائد مـن شعره. وإني لفي انتظار رسائلك فوراً، وبقيت مع المودة والولاء.

من الحاج عبد الكريم جرمانوس

وفي رسائل كثيرة كان يذكر لي في إيجاز شديد العديد من مشاغله الثقافية والفكرية.

ومن رسائله الخطِّية التي بعث بها إليَّ من بودابست في ١٣ مايو ١٩٧١ رسالة تذكر فيها حبه لمصر وإعلامها وللثقافة الإنسانية التي يتميز بها الأدباء وفيها ومشاركته الفعالة في خدمة الأدب الحديث وبعد، فهذا هو المستشرق المجري الكبير الحاج عبد الكريم جرمانوس وجوانب عديدة من حياته وفكره ومنهجه واعتناقه للإسلام، وصلته الوثقى بالثقافة الإسـلامية وبالتراث العربي.



شعر الشَّنْفَرَى

دراسة أدبيَّة من منظور لغوي

د.ابتسام حمزة العنبري (*)

مقدّمة

في الأسلوب والأسلوبيّة

إنَّ علم البلاغة العربيَّة والَّذي يتناول جماليَّات التَّعبير الأدبيّ في الكلام قد اكتسى في الغرب وجهًا جديدًا عُرِف باسم الأسلوب (1) ، وقد تعدَّدت تعريفات هذا العِلم وتنوَّعت طرقه ومناهجه (2) وإن كانت هذه التَّعريفات والمناهج قد أجمعت على مفهوم مشترك للأسلوب يتلخَّص في أنَّهُ « الطَّريقة المتميّزة للتَّعبير اللّغويّ ، مع ملاحظة مهمّة وهي أنَّ هذا التّمييز يدلّنا على كلّ ما يحمله الشّعر من معانٍ أو عواطف أو أخيلة (3) .

ويؤثر معظم الدّارسين إرجاع مقولة الأسلوب إلى التنفيذ الفردي للّغة ، أي إلى مجال الكلام

(*) أستاذ الأدب المساعد في كليَّة التربية للبنات بجدّة

(1) علم الأسلوب : صلاح فضل ، منشورات دار الجديدة ، بيروت ، ط1 ، 1985 م، ص152 .

(2) انظر : النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق : عدنان بن ذريل ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2000 م .

(3) قراءة أسلوبيّة لشعر حافظ إبراهيم : شكري عياد ، مجلّة فصول ، م1 ، ع2 ، 1401 — 1981 .

والممارسة (١) ، فاختيار الشّاعر لأسلوب ما أو لعبارة أو لكلمة دون غيرها عمليَّة داخلة في صميم البحث الأسلوبي وجوهره ، حتّى إنّ عمليّة الاختيار هذه قادت بعض الباحثين إلى تعريف الأسلوب بأنّه اختيار وانتقاء (٢) .

والأسلوب أو الأسلوبيّة علم يمثّل جسرًا بين الأدب وعلم اللّغة ، أو بعبارة أخرى بين اللّغة الفنيَّة الّتي تتحكّم فيها الثّوابت والمتغيّرات فيما نسمّيه الشّعور الفنيّ أو الشّعور الجمالي (٣) . لذا ينبغي فهم الأسلوبيَّة على أنّها نظريّة فرعيّة في علم اللّغة (٤) .

ويهدف هذا العلم إلى تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات والتّراكيب ، وما يختصّ به كلّ منها من دلالات (٥) ، وذلك باستخدام المنهج اللّغويّ التّحليلي الّذي أثبت أنّهُ أكثر الطُّرق أمانًا وفعالية ، وبه يتمكّن النّاقد من الوصول إلى الخلفيّات الجماليّة والوجدانيّة للنّصّ ، وذلك بشرح علاقاته الدّاخليَّة والخارجيَّة ، وبيان أبعادها ودلالاتها المسيطرة على الموقف (٦) ، وإذا أحسن النّاقد استعمال هذا المنهج فإنَّهُ غالبًا ما يصل إلى نتائج أكثر موضوعيَّة وحياديَّة ؛ لأنّهُ في جوهره يعتمد على قِيمٍ موضوعيَّة ملموسة ومنزّهة عن كلّ الأغراض (٧) ، وعليه فقد أصبح النّاقد في هذا العصر ناقدًا ولغويًّا

---

(١) علم الأسلوب وصلته بعلم اللّغة : صلاح فضل، مجلّة فصول ، م٥، ع، ١٩٨٤ ، ص٤٩.

(٢) الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة : سعد مصلوح ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط٣ ، ١٤١٢-١٩٩٢، ص ٣٨

(٣) اتّجاهات البحث الأسلوبي : شكري محمّد عياد ، دار العلوم ، الرّياض ، ط١ ، ١٤٠٥ — ١٩٨٥ ، ص٢١١ .

(٤) علم اللّغة والدّراسات الأدبيّة : برند شبلنر : ترجمة وتقديم وتعليق محمود جاد الربّ ، الدار الفنيّة ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٢٥ — ٣٩ .

(٥) مدخل إلى علم الأسلوب : شكري محمّد عياد ، دار العلوم ، الرّياض ، ١٤٠٢ — ١٩٨٢ ، ص٤٣ .

(٦) الحذف والتّقديم والتّأخير في ديوان النّابغة الذبياني : ابتسام أحمد حمدان ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص٧٦ /٧٧ .

(٧) المعجم الشّعريّ عند حافظ إبراهيم : أحمد طاهر حسنين ، مجلة فصول ، م١ ، ع٢ ، ١٤٠١ — ١٩٨١ .

في وقت واحد "(1)، وعليه أن يجنّد معرفته اللّغويّة والتّاريخيّة والنّفسيّة لدعم قراءاته وصونها عن الانزلاق وراء التّذوّق العشوائي "(2)، ويحكم على الأسلوب بما هو داخله ونابع منْهُ، لا بما يحفظ من أحكام جاهزة وعبارات وألفاظ مطّاطيّة عائمة؛ إيمانًا منْهُ بأنّ الأسلوب ليس إلاّ مجرّد مظهر لغويّ يحاول أن يقول شيئًا ولكنّه لا يملك أن يقوله تمامًا، حيث تبقى أطراف من المعاني وظلال من الأحاسيس الحائرة هائمة على وجهها حتّى تتلمّس ذهنًا مخصبًا يحتضن هذه الظّلال "(3).

وهذا البحث دراسة أدبيّة من منظور لغويّ لشعر الشّنْفَرى، ومحاولة للتّعرّف على نظام اللّغة الشّعريّة عنده، وطابعها الّذي اتّسمت به؛ للوقوف على استخداماته اللّغويّة الخاصّة، وأساليبه في بناء تراكيبه، وما وراء هذه الاستخدامات والأساليب من عوامل نفسيّة اجتماعية؛ لنصل آخر المطاف إلى تحديد البصمة الخاصّة به في شعره؛ إيمانًا منّا بأنّ لكلّ شاعر أسلوبه الخاصّ في استخدام اللّغة وتشكيل البناء الشّعريّ للقصيدة.

كما يهدف البحث ــ ضمنيًّا ــ إلى التّحقّق من صحّة نسبة اللاميّة الّتي تردّدت بين الشّنْفَرى وخلف الأحمر (4)، وترجيح هذه النّسبة من عدمها؛ بالاعتماد على مقياس الخصائص اللّغويّة والسّمات الأسلوبيّة.



---

(1) مفهوم الأسلوب : شكري محمّد عياد، مجلة فصول، م1، ع1، 1980.

(2) في معرفة النّصّ : يمنى عيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985 م، ص19/20.

(3) دراسة في لغة الشّعر « رؤية نقديّة » : رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ص17.

(4) نسبها أبو هلال العسكري إلى الشّنْفَرى، انظر : [الصّناعتين تحقيق عليّ محمّد البجاري ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط2، 1971 م، جـ1، ص62]. أمّا أبو عَليّ القالي فنسبها إلى خلف، انظر [الأمالي، دار الكتاب العربيّ، بيروت، جـ1، ص195]. أمّا من المُحْدثين فقد شكّك الدّكتور يوسف خليف في نسبتها إليه، انظر [الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط4، ص179 ــ 181]، وأكّد هذه النّسبة آخرون انظر [خلف الأحمر الشّاعر العالم : فضل بن عمّار العمّاري، مكتبة التوبة، الرّياض، ط1، 1418 ــ 1998، ص212.

المستوى الأوّل : الموسيقى

الوزن والقافية عنصران أساسيّان في القصيدة العربيّة " فالوزن أعظم أركان حدّ الشّعر ، وأولاها به خصوصيّة ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة "(1) ، بل نستطيع أنْ نقول : أنّها " عصب الشّكل الشّعريّ "(2) في القصيدة العربيّة ، وهما أساس التّفريق بين الشّعر والنّثر "(3) .

ودراسة الموسيقى لأيّ نصّ شعريّ تقوم على دراسة موسيقاه الخارجيّة المتولّدة عن الوزن والقافية ، وموسيقاه الدّاخليّة النّابعة من " التّوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينًا ، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر "(4) ، وتوفيق الشّاعر يتوقّف على مدى مناسبة الجرس في اللّفظة الشّعريّة واتّفاق نغمتها مع المعنى والموقف ، ثُمّ مدى توفيقه في استخدام القافية للقصيدة دون القافية الأخرى ، بحيث تحقّق الانسجام بين الصّوت من جانب ، والمعنى الّذي عبّر عَنْهُ من جانب آخر "(5) .

الموسيقى الخارجيّة - البحر - :

ما وصل من شعر الشّنْفَرى قليل في مجمله ، حيث بلغ مائة وتسعين بيتًا ؛ كاد يقتصر كلّه على بحر الطّويل ، حيث أقام عليه الشّاعر خمس قصائد وستّ نتف ويتيمين ، وقد بلغ مجموع أبيات هذا البحر مائة وخمسة وستّين بيتًا ، أي بنسبة اتّجاه تقدّر بـــ ٨٦،٨٤% أمّا بقيّة البحور فهي على

---

(1) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده : ابْن رشيق القيرواني ، تحقيق محمّد محي الدّيْن عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ـــ لبنان ، ط٥ ، ١٤٠١ ـــ ١٩٨١ ، جـــ١ ، ص١٣٤ .

(2) الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية : عزّ الدّيْن إسماعيل ، دار الفكر العربيّ ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٦ ، ص٦٥ .

(3) سرّ الفصاحة ، للخفاجي ، بشرح وتصحيح عبد المتعال الصّعيدي ، مكتبة ومطبعة محمّد عليّ صبيح وأولاده ، القاهرة ، ١٣٨٩ ـــ ١٩٦٩ م .

(4) قضايا الشّعر في النّقد العربيّ : إبْرَاهيْم عبد الرَّحْمَن محمّد ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص٧١

(5) شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي : عبد الفتّاح عبد المحسن الشّطيّ ، دار قباء للطّباعة والنّشر ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص٤٤٦ .

التّرتيب ؛ الرَّجز حيث أقام عليه قصيدة واحدة عدد أبياها أربعة عشر بيتًا ، ثُمَّ الوافر أقام عليه نتفة ويتيمًا ، وعدد أبياها سبعة أبيات فقط ، ثُمَّ المتقارب والكامل وقد ورد استخدام واحد لكلّ منهما في نتفتين مجموع أبياهما أربعة أبيات فقط .

وعلى الرُّغم من أنَّ محاولة الرَّبط بين الوزن الشّعريّ والغرض محاولة قديمة أشار إليها أمثال حازم القرطاجنّي في قوله : " لمّا كانت أغراض الشّعر شتّى ، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة ، ومنها ما يقصد به الهزل والرّشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتّفخيم ، وما يقصد به الصّغار والتّحقير ؛ وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنّفوس "(١) ، ونادى بها بعض المُحْدَثين (٢) ، واعتبروا الشّعر ليس وزنًا يمسّ الشّكل فقط ، ولكنّه يمسّ كذلك جوهره ولبّه ، ويرتبط بمضمونه كما يرتبط بشكله (٣) . ورفضها بعض آخر ؛ لأنّ فيها تجاهل لذاتيّة الشّعراء وطرائقهم المختلفة باختلاف أمزجتهم وقدراتهم الفنيّة (٤) واعتبروها مسألة تحتاج إلى نظر (٥) ، رغم كلّ ذلك إلاّ أنّنا قد نستطيع أن نلمح شيئًا من المواءمة بين المضامين الشّعوريّة والفكريّة والحياتيّة ــ إنْ صحَّ التّعبير ــ وبين اختيار الشَّنْفَرى لهذا البحر " الطّويل " المزدوج التّفعيلة ، والّذي تتعدّد مقاطعه لتصل إلى ثمانية وعشرين مقطعًا (٦) ، ويمتاز ــ كما يقول الدّكتور النويهي ــ بإيقاعه الهادئ والبطيء نسبيًّا ، والّذي يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التّفكير والتأمّل (٧) ، فهو صعلوك ثائر على الحياة الّتي لفظته ،

---

(١) مِنْهَاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، تونس، ١٩٦٦، ص٢٦٦ .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله الطيّب ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٠ م ، م١، ص٣٢٢ .

(٣) في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ القديم : عثمان موافي ، دار المعرفة الجامعيّة ، الإسكندريّة ، ط٣ ، جـ ١ ، ص٩٤ .

(٤) الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام : عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، ط٢ ، ١٩٩٩ ، ص٢٧٩ .

(٥) المؤثّرات الإيقاعيّة في لغة الشّعر : ممدوح عبد الرَّحْمَن ، دار المعرفة الجامعيّة ، الإسكندريّة ، ١٩٩٤ ، ص٤٣ .

(٦) خصائص الأسلوب في الشوقيّات : محمَّد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسيّة ، ص٢٢ .

(٧) الشّعر الجاهليّ : محمَّد النّويهي ، الدّار القومية ، القاهرة، جـ١ ، ص٦٠ .

وعلى المجتمع الّذي رفضه ، وهو في ثورته هذه يؤمن بأفكار ومُثل ، ويتّخذ لنفسه مبادئ وسلوكيّات ، ويعاني من أحزان وهموم ؛ تزداد كلّ يوم قوّة ورسوخًا ، ويزداد بذلك ضغطها على نفْسه ونَفَسه ، لذا كلّه مال إلى هذا البحر الطّويل ؛ علّه يجد في مقاطعه المتعدّدة طولاً تزيد به مساحة الرّقعة التعبيريّة الّتي يمكنه من خلالها أن يفرغ ما بقلبه من همّ مبطّن وحزن مغلّف بالهدوء ، وما بعقله من ذكرى مضت وفكرة خطرت .

القافية :

إنّ العربيّة لا يصحُّ شعرها بدون قافية ؛ لأنّها لغة قياسيّة رنّانة ؛ ينبغي أن يُراعى فيها القياس والرنّة ، وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذّر وجود نظيره في سائر اللّغات ، ولا يسوغ أن تبرز عطلاً مع توافر ذلك الحليّ الشّائق "[1] .

والصّوت إمّا أنْ يكون مجهورًا أو مهموسًا . والصّوت المجهور هو صوت لغويّ يصاحبه اهتزاز الحبال الصّوتيّة ، أمّا المهموس فلا تهتزّ معه الحبال الصوتيّة ، إذ تنفرج هذه الحبال جانبًا وتنزوي في جانب المزمار ، فلا تعترض سبيل النّفس الخارج من الرئتين والمارّ في المزمار "[2] ، وعضلات البطن تشارك عمليّة النّطق بشكل غير مباشر ، إذ تتحكّم مع الحجاب الحاجز في الشّهيق والزّفير الّذي هو عامل أساسي في عمليّة النّطق ، كما تتحكّم العضلات الّتي بين ضلوع الصّدر في التّجويف الصّدري ، وبالتّالي تتدخّل في حجم الرئتين وطول مدّة الشّهيق والزّفير والّتي بدورها تتحكّم في طول المجموعة "[3] .

وقد بنى الشّاعر قوافيه على المجهور من الأصوات وهي " الباء ، والجيم ، والرّاء ، والعين ، واللام ، والميم ، والنّون ، والياء " ولم يرد من المهموس إلاّ صوت " التّاء ، والفاء ، والكاف ، والهاء " ، وعليه فإنّ مجموع الأبيات المجهورة القافية بلغت مائة واثنين وعشرين بيتًا أي بنسبة ٦٤،٢١% والباقي على المهموس .

وبالإضافة لصفة الجهر الّذي جاءت عليه قوافي الشّنْفَرى فإنّ هذه الحروف تدلّ على صفة من

---

(١) في أصول النّقد الأدبي : أحمد الشّايب ، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٩، ص٣٢٥ .

(٢) دراسات لغويّة : محمّد عَليّ الخولي ، دار العلوم للطّباعة والنّشر ، ١٤٠٢ ـــ ١٩٨٢ ، ص٤١ .

(٣) معجم علم الأصوات : محمّد عَليّ الخولي ، ط١ ، ١٤٠٢ ـــ ١٩٨٢ ، ص١١١ ـــ ١١٢ .

صفات القوّة وهي الذلاقة أي حدّة اللّسان وطلاقته (١) .

أمّا مجاري القوافي فهي مطلقة في جميع أشعاره تقريبًا ، وغلب مجرى الضمّ عليها ، حيث وردت على هذا المجرى المضموم خمس قصائد مجموع أبياقما مائة واثنان بيتًا ، ثُمّ مجرى الكسر حيث وردت عليه إحدى عشرة قصيدة وإن غلب على قصائد هذا المجرى القصر حيث إنّها تنتمي جميعًا إلى فئة النّتف إلاّ واحدة تنتمي إلى فئة القصيد بلغ عدد أبياقما تسعة وعشرين بيتًا ، ثُمّ مجرى الفتحة الّذي وردت عليه ثلاث قصائد مجموع عدد أبياقما ثلاثة عشر بيتًا ، واثنتان منها تندرج تحت فئة النّتف .

ممّا سبق نجد أنّ قوافي الشّنْفَرى قد جاءت في أغلبها مجهورة مضمومة المجرى ومطلقة ، وفي الجهر والضمّ قوّة ؛ إذ الضمّة تحتاج إلى جهد عضليّ كبير ؛ لأنّها تتكوّن بتحرّك أقصى اللّسان (٢) وهي على مستوى الحركات تعدّ أحدّ من الكسرة والفتحة (٣) ، والقوّة هي المنطق الّذي آمن به الصّعاليك ودفعتهم إليه ظروفهم ، فالحياة ومواجهة خطر الفناء في ظلّ الصّحراء يستدعي القوّة ، والحقّ الضّائع الّذي سلبتهم إيّاه قبائلهم لا يؤخذ إلاّ بالقوّة ، وتأكيد المُثل والمبادئ الّتي آمنوا بها يستدعي القوّة ، كما أنّ في الإطلاق حريّة يبحث عنها الصّعلوك ، وحركيّة يمكن أن تستوعب اضطراب النّفس وتأجّج المشاعر ، فكأنّ القوافي دقّات طبول عالية تعلن عن وجود هذه الفئة من البشر ، والّتي دلفت وهي حيّة خارج أسوار القبيلة ، وتبرأ منها المجتمع ؛ فتبرأت هي منهُ ، فأرادت أن تلفت بالقوّة والجهر والإطلاق النّظر إليها ؛ ليعرف الجميع أنّها ما زالت حيّة ترزق ، لها نمط حياقما وأفكارها وسلوكيّاقما .

ومن القضايا المتعلّقة بدراسة القافية عند الشّنْفَرى ما يسمّى بالتّضمين ، وقد عرّفه الأقدمون بأنّهُ ألاّ يتمّ معنى البيت إلاّ بالّذي بعده أو هو أن تتعلّق قافية البيت الأوّل بالبيت الثّانيّ (٤) ، وعدّهُ قدامة ابن

---

(١) عن علم التجويد في ضوء الدّراسات الصّوتيّة الحديثة : عبد العزيز أحمد علاّم ، ط١ ، ١٤١٠ — ١٩٩٠ ، ص٩٣/٩٤ .

(٢) القيمة الوظيفيّة للصوائت « دراسة لغويّة » : ممدوح عبد الرّحْمَن ، دار المعرفة الجامعيّة ، مصر ، ١٩٩٨ ، ص٨١ .

(٣) الصّوتيّات وعلم الفونولوجيا : مصطفى حركات ، المكتبة العصريّة ، صيدا — بيروت ، ط١ ، ١٤١٨ — ١٩٩٨ ، ص١٠٤ .

(٤) الوافي في العروض والقوافي : الخطيب التّبريزي ، تحقيق عمر يحيى وفخر الدّين قباوة ، دمشق ، دار الفكر ،

جعفر [١] وابن رشيق [٢] والقاضي التّنوخي [٣] من عيوب ائتلاف المعنى والوزن وإن خالفهم آخرون في هذا الرأي ، ومنهم ابْن الأثير [٤] . ومن أمثلة ما ورد عند الشّنْفَرى :

إذا احتملت رأسي وفي الرأس أكثري   وغودر عند الملتقى ثمّ سائري

هنالك لا أرجو حياة تسرّني   سمير اللّيالي مبسلاً بالجرائر

وإنّي كفاني فقد من ليس جازيًا   بحسنى ولا في قربه متعلّل

ثلاثة أصحاب فؤاد مشيّع   وأبيض إصليت وصفراء عيطل

فإمّا تريني كابنة الرّمل ضاحيًا   على رقّة أحفى ولا أتنعّل

فإنّي لمولى الصّبر أجتاب بزّه   على مثل قلب السّمع والحزم أفعل

وهذه الظّاهرة المتكرّرة في شعر الشّنْفَرى لها أبعاد نفسيّة وفنيّة كبيرة ، ولا يمكن أن تنفصل بحال من الأحوال عن البناء الشّعريّ للقصيدة من جهة وطبيعة الموقف الّذي عاشه الشّاعر لحظة القول من جهة أخرى ، فالرّغبة في السّرد والشّرح والتّفصيل والفخر كلّها دوافع قويّة ، وعوامل ضاغطة ؛

١٩٧٩ ، ص٢٤٨ .

(١) نقد الشّعر ، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليّات الأزهريّة ــ القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص٢٠٩ .

(٢) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد ، بيروت ، دار الجيل ، جـ١ ، ص١٧١ .

(٣) كتاب القوافي ، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحيي الدّين رمضان ، دار الإرشاد ، بيروت ، ط١ ، ١٣٨٩ هـــ ١٩٧٠ م ، ص١٣٥ .

(٤) المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، منشورات دار الرّفاعي ، الرّياض ، ١٩٨٤ ، جـ٣ ، ص٢٣٦/٢٣٧ .

جعلت الشّاعر ينفلت عن حدود البيت الّذي تمثّل القافية نهاية له ، فمساحة شعوره أكبر بكثير من مساحة البيت ، وماذا يضيره لو خرج عن المألوف فنيًّا طالما أنّهُ خرج وجدانيًا وفكريًا وبيئيًّا عن العرف العام .

الموسيقى الدّاخليّة :

العمل الأدبي مغامرة فرديّة داخل تنظيم الكلمات وتفاعلها من أجل أن يجعل الشّاعر الموضوع المعبّر عَنْهُ وطريقة التّعبير نفسها شيئًا واحدًا لا ينفصل "(١) .

وفي الشّعر جوانب جماليّة كثيرة ، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ والانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدرٍ معيّن منها ، وهذا كلّه هو ما نسمّيه بموسيقى الشّعر "(٢) ، وهذه الموسيقى هي أهمّ العناصر الشّعريّة "(٣) . لذا ونحن نسمع النّغم الصّوتيّ تمتدّ تجربتنا إلى أكثر من مجرّد السّمع ، إنّها تمتدّ لتسجّل أشكالاً بصريّة وعناصر حسيّة أخرى مختلفة "(٤) يمكن أن تغني عن التّصوير بالطّرق البلاغيّة المعروفة كما يقول الدّكتور أحمد الحوفي "(٥) ، إذ ممّا يستحسن في الكلام الشّعريّ أن تواكب أصوات العبارات معانيها بانسجامها أو تناسبها مع المعاني ، وبمحاكاتها للأحداث والمعاني الّتي تتناولها أو بمراعاة إيقاع يناسب موضوعها ويضفي عليه قبولاً "(٦) .

ومن دراسة الموسيقى الدّاخليّة ومصادرها عند الشّاعر وجدنا ما يلي :

١ ـ التّقسيم :

ويُعرف بالتّقطيع ، وقد عرّفه " ابْن رشيق " بأنّهُ : استقصاء الشّاعر جميع أقسام ما بدأ به "(٧) .

---

(١) دراسة الأدب العربيّ : مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ م ، ص١٩٢ .

(٢) موسيقى الشّعر : إبْرَاهيْم أنيس ، دار القلم للطّباعة والنّشر ، بيروت ــ لبنان ، ط٤ ، ١٩٧٢ ، ص١٣ .

(٣) القصيدة العربيّة بين التّطوّر والتّجديد : عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٤١٤ ــ ١٩٩٣ ، ص٦٤ .

(٤) الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام : عبد القادر الرباعي ، ص٢٧٦ .

(٥) أصوات اللّغة العربيّة دراسة نظريّة وتطبيقيّة : محمّد حسن حسن جبل ، ط٣ ، ص٣٠٦ .

(٦) أضواء على الأدب الحديث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨١ ، ص١٧٧ .

(٧) العمدة في محاسن الشّعر : ابْن رشيق القيرواني ، جـ٢ ، ص٢٠ .

وقد جاء التّقسيم عند الشّنفرى متمثّلاً في مظهرين : ـــ

المظهر الأوّل :

التزام نفس التّركيب في أبيات متعدّدة من القصيدة الواحدة ، سواء في صدر الأبيات أم في أعجازها ، وله عدّة مظاهر عند الشّاعرِ : ـــ

ـــ التّركيب مبدوء بأداة العطف « الواو » وأداة النّفي « لا » : ـــ

ولا جبا اكهى مربّ بعرسه   يطالعها في شأنه كيف يفعل

ولا خرق هيق كأنّ فؤاده   يظلّ به المكاء يعلو ويسفل

ولا خالف داربة متغزل   يروح ويغدو دهنا يتكحل

ـــ التّركيب مبدوء بأداة العطف « الواو » وأداة النّفي « ليس » : ـــ

ولست بمهياف يعشّي سوامه   مجدعة سقبانها وهي بهّل

ولست بعلّ شره دون خيره   ألفّ إذا ما رعته أهتاج أعزل

ولست بمحيار الظّلام إذا انتحت   هدى الهوجل العسيف يهماء هوجل

وهذا التّكرير للصّيغ المتساوية في الوزن بهذا التّعاقب والتّسلسل يبرز الإلحاح على امتلاك هذه الصّفات ، ويربط أبيات القصيدة بعضها ببعض"(1) .

ـــ التّركيب مبدوء بأداة الجرّ « رُبَّ » مع أداة العطف « الفاء » أو « الواو » : ـــ

فربّ واد نفرت حمامه

وربّ خرق قطعت قتامه

---

(1) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء : شفيع السيّد ، مجلّة إبداع ، ع٦ ، السّنة الثّانية ، يونيه ، ١٩٨٤ .

وربّ قــــرن فصــــلت عظامـــــه

وربّ واد حــــــــاورت أعلامــــــه

وربّ شـــــهر عبــــرت أيامـــــه

وربّ قعـــر قـــد علـــت آكامـــه

وربّ زقّ شـــــــربت أثامــــــــه

وربّ حـــــيّ فرقـــــت ســـــوامه

والتّكرار هنا للإيقاع وقوالب البناء المتماثلة أنّات تتردّد وزفرات تتوالى في بداية كلّ بيت ومطلعه ، بل هي نشيج وعويل متقطّع يعلن عن إحساس الشّاعر بالمرارة ، ويعبّر عن ذروة حالات الألم ، وكما أنّ الألم ثابت لا يزول ولا تخفّ حدّته ، فكذلك النغمة الموصلة ثابتة لا تتبدّل ، وبذلك يصبح التّكرار وسيلة لإثراء الموقف النّفسي ، وحشد المشاعر والأحاسيس .

ـــ ومن أمثلة التزام التركيب في الأعجاز وهو قليل الورود : ـــ

إذا زلّ عنهـــا السّـــهم حنّـــت كأنّهـــا ... مـــرزأة ثكلـــى تـــرن وتعـــول

وأطـوى علــى الخمـص الحوايـا كمـا انطـوت ... خيوطـــة مـــاري تغـــار وتفتـــل

فقـــالوا لقــــد هـــرّت بليــــل كلابنـــا ... فقلنـــا أذئـــب عـــسّ أم عـــسّ فرعـــل

فلـــم تـــك إلاّ نبـــأة ثـــمّ هوّمـــت ... فقلنـــا قطـــاة ريـــع أم ريـــع أجـــدل

المظهر الثّانيْ :

ـــ التّقسيم في البيت الواحد ، وهو نادر الورود : ـــ

ولـــي دونكـــم أهلـــون ســـيد عملـــس ... وأرقـــط زهلـــول وعرفـــاء جيـــأل

ثلاثـــة أصـــحاب : فـــؤاد مشـــيع ... وأبـــيض إصـــليت وصـــفراء عيطـــل

مّما سبق نجد أنّهُ قد قلّت عناية الشّنفرى بتوفير الموسيقى الدّاخليّة لأبياته عن طريق التّقسيم ، وما جاء منْهُ ـــ على قلّته ـــ ساهم مع موسيقى البحر والقافية الموحّدة في لفت الانتباه ، وإيصال المضامين الشّعريّة ، والتأكّد من وصولها من خلال هذا النّفس المتتابع في العرض من الشّاعر ، والتوقّع والانتظار من السّامع ، حيث قام التّقسيم في أمثلة المظهر الأوّل بدور بارزٍ في تدعيم فخر الشّاعر ، وتمجيد خصاله ، ورسم ملامح صورة الصّعلوك الرّجل كما ينبغي أن يكون ، واستقصاء جوانب هذه الصّورة ، فهو ليس بالضّعيف الملازم لبيته ، المطيع لزوجته ، ولا الجبان الّذي يخفق قلبه رعبًا ، ولا المتخلّف عن القوم في خروجهم يعنيه ما يعني النّساء ، كما أنّهُ ليس كالرّعاة الّذين لا يحتملون عطش الصّحراء ؛ فيمنعون صغار الإبل أن ترضع أمهّاتها ليبقى لهم من الحليب ما يشربون ، ولا بالعاجز الّذي شرّه دون خيره لا يعرف طريقه في الصّحراء .

كما ساهم التّقسيم في التّعبير عن مشاعر الألم وحزن الفقد الّذي اعتصر قلب الشّاعر سواء أفقد يده ـــ الّتي كانت أداته الطّيّعة في اختراق الصّحراء واجتياز أوديتها ، وارتقاء جبالها وآكامها ، كما كانت وسيلته في مجابهة الأبطال ، وربط لجام الخيل ، وشرب الخمر ، وتفريق الماشية ـــ أم فقد أهله الّذين استعاض عنهم بحيوان الصّحراء زهْدًا فيهم وكرهًا لهم .

كما جاء التّقسيم خادمًا لغرض الوصف ، وتفصيل جوانبه ، وتأكيد التّشبيه .

٢ ـ موسيقى الحرف : ـ

ونقصد بذلك الموسيقى النّاجمة عن تكرار بعض الأصوات في البيت الواحد أو الأبيات المتقاربة ؛ مّما يحدث لونًا من التّناغم السّمعي في الأذن ، ويستدعي لفت الاهتمام ؛ مّما يدعّم بشكل أو بآخر معنى اللّفظة أو معنى البيت الّذي وردت فيه ، إذ إنّ لغة التّكرار في الشّعر تعدُّ باعثًا نفسيًّا يهيئه الشّاعر بنغمه لتأخذ السّامعين بموسيقاها (١) كما يلعب تكرار الحروف دورًا عظيمًا في الموسيقى اللّفظيّة ، إذ قد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر ، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقيّة عظيمة ، وقيمة نغميّة جليلة تؤدّي إلى زيادة الأداء بالمضمون الشّعري (٢) ومدى توفيق الشّاعر يتوقّف على ما حقّق من

---

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ماهر مهدي هلال ، دار الرّشيد ، ١٩٨٠ ، ص٢٤ .

(٢) أبو فراس الحمداني الموقف والتّشكيل الجمالي : النعمان القاضي ، دار الثّقافة ودار التّوفيق ، الأزهر ،

مواءمة بين كلماته والموقف الشّعوريّ الّذي دفعه إلى النّظم ، أو بتعبير آخر مدى مناسبة الجرس في اللّفظة الشّعريّة واتّفاق نغمتها مع المعنى والموقف والقافية "(١) ، بل إنّ معنى القصيدة يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر ممّا يثيره بناء الكلمات كمعان ، وذلك التّكثيف الّذي نشعر به في أيّة قصيدة أصيلة إنّما هو حصيلة لبناء الأصوات "(٢) .

وقد جاء هذا اللّون من التّكرار الصّوتيّ عند الشّنفرى على لونين : ـــ

أ ـ تكرار الصّوت الواحد في البيت أو في مجموعة الأبيات :

ـــ من ذلك تكرار صوت التّاء في قوله :

إدا مــا اتتنــي ميتتــي لــم اأبالهــا ولــم تـدر حـالاتي الــدّموع وعمّــي

ارى امّ عَمْــرو احمعــت فاســتقلت ومــا ودّعــت حيرانهــا إد تولّــت

بعيسي مــا امســت فبانــت فاصــبحت فقصــت امــورًا فاســتقلت فولّــت

فــدقت وجلــت واســبكرت واكملــت فلــو جــنّ إنســان مــن الحســن جنّــت

حيث تكرّر الصّوت سبع مرّات في البيت الأوّل ، وخمسة عشرة مرّة في الأبيات التّالية ، وهذا الصّوت ـــ كما يصفه علماء الأصوات ـــ مهموس ، شديد ، مستفل ، منفتح ، مصمت ، خفي (٣) أشاع تكرارها لونًا من الموسيقى الخافتة الهامسة في جرسها ، والشّديدة في وقعها وأثرها ، وساهم في بثّ الإحساس بالألم النّفسي الشّديد الّذي يخفيه الشّاعر تجاه الموت ـــ ذلك المصير المخيف الّذي لا يملك تجاهه إلاّ أنّ يصارعه ويبدي عدم اهتمامه به ، والّذي تولّد عنده من فقد الأمن والاستقرار ،

١٩٨١ ، ص٥٠١ .

(١) شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي : عبد الفتّاح عبد المحسن الشطيّ ، ص٤٤٦ .

(٢) الشّعر والتجربة : ارشيبالدماكليتس ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربيّة ، بيروت ، ١٩٦٣ م ، ص٢٣ .

(٣) عن علم التّجويد : عبد العزيز علاّم ، ص١٥٦ .

وعدم جدوى الحياة ، وإحساسه أنّ الخلاص الحقيقي قد يكون خارجها [1] ، كما ساهم أيضًا في تجسيد مأساة الشّاعر المتمثّلة في رحيل المحبوبة ــ تمثال الجمال ــ إلى المصير المجهول ــ ذلك الرّحيل الّذي استعدّت له ونسيت وداع جيرانها ــ ليجتمع على الشّاعر ألمان ؛ ألم الفقد ، وألم الغربة .

ــ كما ساهم تكرار صوت اللام في قوله : ــ

امشي على الأرض التي لن تضرني ... لأكسب مالا أو الاقي حمّتي

إنّي لأعلم انّ حتفي في التي ... احشى لدى الشّرب القليل المبرق

هنالك لا أرجو حياة تسرّني ... سمير اللّيالي مبسلاً بالجرائر

في إشاعة إيقاع صاخب يرتفع مداه مع ترديد الصّوت في البيت ، وبثّ لون من الموسيقى الّتي توحي بالقوّة والقدرة على الفعل والمقاومة عند الشّاعر الّذي كان يعيش باستمرار « حالة توتّر دائم أمام الموت ؛ فاتّخذ من الفروسيّة والشّجاعة عنصرًا من عناصر التّحدّي » [2] .

ب ـ تكرار بعض الأصوات المتشابهة في مخارجها وبعض صفاتها في البيت الواحد .

من ذلك قوله :

ولست بمحيار الظّلام إذا انتحت ... هدى الهوجل العسيف يهماء هوجل

حيث تكرّر كلّ من صوت اللام خمس مرّات ، والهاء والياء أربع مرّات ، وهذه الأصوات تتّفق في بعض صفاتها ومخارجها ، وتختلف في بعضها الآخر [3] ، ولكنّها جميعًا خلقت جوًّا مشحونًا بالنّغم الموحي بالقوّة ، وخاصّة حرف اللام الّذي هو جنس الروي .

---

(1) الشّعراء السّود : عبده بدوي ، الهيئة العامّة ، ١٩٧٣ ، ص٢٣٦ .

(2) الشّعر الجاهلي : النويهي ، جـ١ ، ص٤٣٠ .

(3) اللام صوت مجهور ، متوسّط ، مستفل ، منفتح ، ذلق ، خفي ، والهاء صوت مهموس ، رخو ، مستفل ، منفتح ، مصمت ، خفي ، والياء صوت مجهور ، رخو ، مستفل ، منفتح ، مصمت ، واضح . ينظر : عن علم التّجويد القرآني : عبد العزيز علاّم ، ص١٥٦/١٥٧ .

وفي قوله :

بعيـــد بمـــسّ الـــدهن والعلـــي عهـــده لـــه عـــبس عـــافر عـــب العســـل محـــول

ساهم كلّ من صوت العين المكرّر خمس مرّات ، وصوت الدّال المكرّر ثلاث مرّات ــ وكلّ منهما صوت مجهور مستفل منفتح مصمت مخفيّ ــ بما أشاعاه من موسيقى داخل البيت في رسم صورة الشّاعر الصّعلوك ، وتحديد بعض ملامحه الشّكليّة الموحية بالقوّة والدالّة على لون الحياة الّتي يحياها في ظلّ الصّحراء .

ـ كما نلحظ لونًا من الموسيقى النّاجمة عن أصوات بعض الكلمات المختلفة أو المتضادّة المعاني ، والّتي يوحي الصّوت فيها بشيء من المعنى أو ضدّه ، فيجتمع بذلك الأثران ؛ النّغمي والمعنوي ، ومن أمثلة ذلك : ــ

دعســـت علـــى عطـــش وبطـــش وصحبتي ســـــعار وارزيـــــر ووجـــــر وافكــــل

فالتّفشيّ والانتشار في صوت الشين [غطش ، بغش] يوحي بتفشّي الظّلمة وانتشار المطر ، والرّاء المتكرّرة في [سعار ، إرزيز ، وجر] تناسب استمراريّة الحرّ الّذي يشعر به الشّاعر في جسمه من شدّة الجوع ، واستمراريّة نزول المطر والخوف الشّديد الّذين يلفّان الشّاعر ، وكلّ من الصّوتين المتكرّرين ــ الشّين والرّاء ــ أحدث نغمًا موحيًا بمعنى البيت ومضمونه .

ومرقبـــة عنقـــاء نعصـــر دونهـــا أحـــو الضّـــرورة الرّخـــل الحمـــيّ المخفـــف

فصوت القاف بجهره وشدّته واستعلائه أوحى ببعد المكان الّذي وصل إليه الشّاعر ووحشته ، وبصعوبة عمليّة الوصول نفسها ، بينما أوحى صوت الفاء بهمسه ورخاوته واستفاله بخفّة الحركة اللازمة للصّعود إلى مثل ذلك المكان الصّعب .

واعـــدم احيانـــا واعنـــى وإنّمـــا ينـــال الغنـــى ذو البعـــدة المتبـــذّل

فكلّ من صوتي العين والغين ــ المجهورين الرّخوين المصمتين الخفيين ــ والمكرّرين في البيت أوحيا بموسيقاهما بمعنى التضادّ في الأحوال ، وأفسحا المجال أمامنا لنتخيّل قيمة الغنى في مجتمع يمثّل الفقر فيه عنصرًا بارزًا ، وعاملاً من عوامل الضّغط النّفسيّ ــ وما أكثرها ــ في مجتمع الصّعاليك ، فالغنى قوّة

وسلطة ، والفقر ضعف ومذلّة .

لعمـرك مـا بـالأرض ضـيق علـى امـرئ ... سـرى راغبـا أو راهبـا وهـو يعقـل

فالغين صوت مجهور رخو مستفل منفتح مصمت خفيّ ، والهاء صوت مهموس رخو مستفل منفتح مصمت خفيّ ، وقد عبر بموسيقى كلّ صوت منهما بمعنيين متضادّين ، وكأن في الجهر قوّة تتناسب مع قوّة الرّغبات الكامنة في النّفوس والمحرّكة لها ، وما تحتاجه في حركتها من قدرة وقوّة . أمّا الهمس ففيه ضعف يلائم ضعف النّفوس حين يتملّكها الخوف ويسيطر عليها ، خاصّة إن كان هذا الخوف منبعثًا من داخلها لا خارجها . كما ساهمت أصوات المدّ « الألف والياء » في البيتين السّابقين في إثراء موسيقى الكلام ، إذ في مقدور صوت المدّ أن يستمرّ أيّة مدّة ممكنة ؛ لكونه يحدث في حقيقة أمره من اتّخاذ اللّسان والشّفتين وضعًا خاصًّا (١) كما أن عدم الاحتكاك الّذي يعدّ عنصرًا جوهريًّا فيه (٢) سمح له أن يحمل طاقة أعلى بكثير ممّا تحمله الصّوامت الّتي تفقد كثيرًا من طاقتها في الاحتكاك (٣) وأفسح المجال لتنوّع النّغمة الموسيقيّة للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناته الصّوتيّة ومرونتها (٤) وخفّتها النّاجمة عن اتّساع المخرج (٥)، بل إنّها جعلت من الصّوت رنيمًا يتردّد (٦) صداه في

---

(١) في الأصوات العربيّة دراسة لغويّة في أصوات المدّ العربيّ : غالب فاضل المطّلبي ، دار الحريّة ، بغداد ، ١٩٨٤ م ، ص٣٧ .

(٢) مناهج البحث في اللّغة : تمام حسّان ، المكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ١٩٥٥ م ، ص١١٣ — ١١٧ .

(٣) الصّوت : الكسندر فرون ، ترجمة محمّد عزّ الدّين فؤاد ، ومراجعة عَلي شُعَيْب ، دار الكرنك ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص٦٧ .

(٤) فقه اللّغة وخصائص العربيّة : محمّد المبارك ، دار الفكر ، بيروت ، ط٧ ، ١٤٠١ — ١٩٨١ ، ص٢٥٦ .

(٥) شرح الملوكي في التصريف : موفّق الدّين أبو البقاء عَلي بن يعيش بن أبي السّرايا ، تحقيق فخر الدّين قباوة ، المكتبة العربيّة ، حلب ، ط١ ، ١٣٩٣ — ١٩٧٣ ، ص١٠١ .

(٦) يقول السيوطي : « إنّهم إذا ترنّموا يلحقون الألف والياء والنّون ؛ لأنّهم أرادوا مدّ الصّوت ، ويتركون ذلك إذا لم يترنّموا .. » معترك الأقران في إعجاز القرآن : جلال الدّين عبد الرّحْمَن أبي بكر السّيوطي ، تحقيق علي محمّد البجاوي ، دار الفكر العربيّ ، جـ١ ، ص٥٣ .

البيت ، ويعمل على تكثيف النّغم الموحي بالمعنى .

ـ على الرّغم من القيمة الموسيقيّة للتّصريع من حيث كونه " مؤذنًا بقافية القصيدة " (١) ومكرّرًا لنغمة الرّويّ الّذي تبنى عليه في مطلعها إلاّ أنّ الشّنْفَرى لم يصرّع إلاّ قصيدة واحدة له وهي التّائيّة " وهو بهذا يسير في ركب الشّعراء الصّعاليك الّذين غلب على شعرهم ترك التّصريع ، حتّى إنّ بعض الدّارسين علّل ما جاء من أشعارهم مصرّعًا بأنّهُ أجزاء من قصائد طويلة ضاعت (٢) ، وهذا الموقف من الشّاعر قد يكون استجابة للثّورة الّتي تعتمل في نفسه وعقله على المجتمع وأوضاعه وتقاليده ، ولونًا من ألوان تحقيق الحريّة الّتي طالما ناضل للوصول إليها (٣) ، فهو رافض حتّى لتقاليد المجتمع الفنيّة الّتي يسير عليها شعراء القبيلة ـــ مصدر ألم الشّاعر وسبب مأساته ـــ كما أنّهَا تعكس بصدق تلك الحياة البسيطة الّتي يحياها الصّعلوك والّتي تفتقر إلى الضّروريّات فما بالنا بالكماليّات ، والتّصريع لون من الكماليّات لا يهمّ الشّاعر ، فالمهمّ إيصال مضامينه الشّعريّة والتّعبير عن ذاته من خلال تلك المضامين .

٣ ـ التّكرار : ـ « موسيقى الألفاظ »

اللّفظ هو المادّة الأولى في بناء القصيدة الشّعريّة ، فهو بما يثيره من أشكال ؛ يمنحها الصّورة ، وبما فيه من جرس ؛ يهبها الإيقاع المتأتّي عن دوافع التّجربة في داخل الشّاعر ، فهي الّتي تختاره وتطمئن إليه بعد أن تكون قد غاصت في أكوام هائلة من الألفاظ (٤) ، لذا فإنّ جانبًا مهمًّا من موسيقى الشّعر إنّمَا ينبع من العلاقات القائمة بين أصوات اللّغة ونبراتها وما تحمله تلك النّبرات والأصوات من مشاعر (٥) ، فاللّغة الشّعريّة هي لغة انفعاليّة تتوجّه إلى القلب مباشرة ، وتعتمد بشكل رئيس على اللّغة الموسيقيّة الّتي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وأحاسيس لا حصر لها (٦) ، والتّكرار من أبرز

---

(١) الطّراز : يحيى بن حمزة العلوي ، مكتبة العلاّف ، الرّياض ، جـ٣ ، ص٣٢ .

(٢) الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي : يوسف خليف ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ ، ص٢٧٦ .

(٣) قضايا الشّعر والنّقد العربيّ : إبْرَاهيم عبد الرَّحْمَن محمّد ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص٤٢ .

(٤) الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام : عبد القادر الرباعي ، ص٢٩٢ .

(٥) قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي ، دار النهضة، بيروت، ١٤٠٤، ص ٢١٦ .

(٦) الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنيّة الأصول والفروع : صبحي البستاني ، دار الفكر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ م ، ص٤٩ .

مقوّمات هذه الموسيقا الشّعريّة ، وهو في إطار الكلمة مثله في إطار الكلام له حسنه ووقعه وتأثيره ما دام غير نافر "(1) ، كما أنّهُ يفيد النّغم قوّة وعمقًا ، سواء أكان خاصًّا بالحروف أو الكلمات أو العبارات "(2) ، وهو ظاهرة وثيقة الصّلة بالأداء اللّغويّ ، وتستحقّ الدّرس من خلال إطار أسلوبي يكشف أبعادها "(3) . وإلى جانب القيمة الموسيقيّة للتّكرار فإنّ له قيمة دلاليّة واضحة إشار إليها الأقدمون "(4) والدّارسون المُحْدثون ، إذ قد يكون التّكرار صورة للتّعبير ــ الواعي أو غير الواعي ــ عن اختلال التّوازن الدّاخليّ ، أو يكون أحد المنافذ الّتي تفرغ المشاعر المكبوتة "(5) ، فالشّاعر إذا كرّر ؛ عكس أهميّة ما يكرّره مع الاهتمام بما بعده ، حتّى تتجدّد العلاقات ، وتثرى الدلالات ، وينمو البناء الشّعريّ "(6) ، كما أنّهُ يجعل القارئ المستمع يعيش الحدث الشّعريّ المكرّر ، وينقله إلى أجواء الشّاعِر النّفسيّة "(7) .

ومن دراسة التّكرار عند الشّنْفَرى خرجنا بالنّتائج التّالية : ــ

---

(1) التّكرير بين المثير والتأثير : عزّ الدّين علي السّيد ، دار الطّباعة المحمّديّة ، القاهرة ، ط1 ، 1408 ، 1978 ، ص41 .

(2) السّابق ، ص9 .

(3) قراءات أسلوبيّة في الشّعر الجاهلي : موسى ربابعة ، مكتبة الكتاني ، إربد ــ الأردن ــ دار الكندي للنّشر والتوزيع ، 2001 ، ص13 .

(4) أنوار الرّبيع في أنواع البديع : لابن معصوم ، تحقيق شاكر هادي شاكر ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ط1 ، 1969 ، جـ2 ، 345/352 .

(5) لغة الشّعر العراقي المعاصر : عمران حضير حميد الكبيسي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط1 ، 1982 ، ص182 .

(6) الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشابي : مدحت سعيد الجيّار ، الدّار العربيّة والمؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، ليبيا ، 1984 ، ص47 .

(7) ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي : زهير أحمد المنصور ، جامعة أمّ القرى ، م13 ، ع21 رمضان ، 1421 ، 2000 .

جاء التّكرار من حيث عدد المرّات على عدّة أشكال :-

ـ تكرار لفظة واحدة في البيت ، وهو الغالب : ـــ

فلا تقبروني إنّ قبري محرّم ... عليكم ولكن أبشري أمّ عامر

فإن يك من جنّ لأبرح طارقا ... وإن يك إنسا ماكها الإنس تفعل

ـ تكرار أكثر من لفظة واحدة في البيت : ـــ

وأغضى وأغضت واتّسى واتّست به ... مراميل عزّاها وعزّته مرمل

شكا وشكت ثمّ ارعوى بعد وارعوت ... وللصّبر إن لم ينفع الشّكو أجمل

ـ تكرار اللّفظة الواحدة عدّة مرّات في البيت الواحد : ـــ

أبي لما يأبى سريع مباءتي ... إلى كلّ نفس تنتحي بمودّتي

وقاربت من كفّي ثمّ نزعتها ... بنزع إذا ما استكره النّزع محلج

فلمّا رأونا قومنا قيل أفلحوا ... فقلنا اسألوا عن قائل لا يكذب

ـ تكرار اللّفظة الواحدة في بيتين متتاليين :

وقد جاء هذا اللّون من التّكرار عند الشّنفرى في شكلين :

١ ـ تكرار لفظة وردت في صدر عجز البيت الأوّل في صدر البيت الثّاني :

فبتنا كأنّ البيت حُجّر حولنا ... بريحانة ريحت عشاء وطلّت

بريحانة من بطن حلبة أمرعت ... لها أرج ما حولها غير مسنت

فإن لا تزرني حتفتي أو تلاقني ... أمش بدهر أو عداف فنورا

أمشي بأطراف الخماط وتارة ... ينفض رحلي بسيطا فعصنصرا

- ٢ ــ تكرار لفظة وردت في نهاية صدر البيت الأوّل في صدر البيت الثّاني :

واعــدو علــى القــوت الزّهــد كمــا عــدا أزل تهـــاداه التـــنائف أطحـــل

عــدا طاوتــا يعــارض الــرّيح هافتــا يخـــوت بأذنـــاب الشّـــعاب ويعســـل

وهذا النّوع من التّكرار لافت من النّاحية الموسيقيّة حين يكرّر الشّاعر نغمة لفظة وردت في البيت السّابق ، ويجعلها مفتاحًا نغميًا لبيته الجديد ونقطة انطلاق لمزيد من العرض والتّفصيل . وعلى البعد الدلالي تعني هذه اللّفظة عند الشّاعر الشّيء الكثير ، فهي إجابة عن أسئلة كثيرة تردّد صداها في داخله من " أين وكيف " و " هل " و " كيف " فأخفى السّؤال وعرض الإجابة ــ وهي ما يعنيه ــ اختصارًا لمساحة الكلام ، وتركيزًا على الأهمّ ، وتذكيرًا للسّامع بموضوع البيت السّابق وفكرته .

- قام التّكرار بجميع أشكاله بجانب دوره الموسيقيّ في إحداث تموّجات واهتزازات نغميّة متشابهة ومتلاحقة تقف مع نهاية البيت بدور دلالي كبير قد يفوق دوره الموسيقيّ ، وهذا أمر يتماشى مع حياة شاعر صعلوك يحيا في صحراء قاحلة لا يعرف من العيش إلاّ شظفه ، ولا من الألحان إلاّ صفير الرّيح وعواء الذّئاب ، فهدف الشّاعر الأوّل تقوية معاني الفخر ، واستقصاء جوانب الوصف للبطولات الحقيقيّة أو المتخيّلة ، وهو في تكراره هذا يقع تحت إلحاح الفكرة على ذهنه ، وشدّة التصاقها بعقله وفكره ، ويربط أجزاء البيت الواحد أو البيتين معًا بنغمة متكرّرة بتكرّر اللّفظتين أو الألفاظ .

- ورد التّكرار في الأدوات والحروف كما ورد في الألفاظ ، وأكثرها ورودًا حروف النّفي " لا " ثمّ " لم " ثمّ أداة الشّرط " إن " وعلى ندرة تكرّرت أداة التوكيد " قد " وأداة الاستفهام " هل " .

• • • • •

المستوى الثّاني : التّراكيب

إنّ الخبر وجميع الكلام معانٍ ينشئها المرء في نفسه ، ويصرفها في فكره ، ويناجي بها قلبه ، ويراجع فيها عقله ، وتوصف أنها مقاصد وأغراض (١) ، وليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحكّ ، ولكن الطّاقة أو العاطفة أو الحركة الّتي يسبغها الشّاعر عليها هي الّتي تحدّد قيمتها (٢) ، ولذا تختلف صورة المقال من مقام لآخر ، فلكلّ مقام أسلوبه الخاص ، وتراكيبه القائمة على ارتباط النّحو والمعاني في شكل تامّ ، والمقام هو الموقف الّذي يتطلّب نوعًا من الألفاظ تجاورت بطريقة معيّنة كي تفي بالمراد (٣) .

ومن دراسة التّراكيب عند الشّنْفَرى خرجنا بما يلي : ــ

الفعل :

الحكم الزّمنيّ للفعل : -

بلغ عدد الأفعال في شعر الشّنْفَرى أربعمائة وثلاثة وأربعين فعلاً ؛ احتلّ الماضي منها المرتبة الأولى في استخدامات الشّاعر ، حيث بلغ عدد أفعاله مائتين وثلاثة وأربعين فعلاً ، يليه المضارع حيث ورد في مائة وثمانية وثمانين فعلاً ، ثُمَّ الأمر في المرتبة الأخيرة ــ مع تفاوت كبير بينه وبين المضارع والماضي ــ حيث بلغ اثني عشر فعلاً .

وهذا التّرتيب في استخدام « أزمن الأفعال » يتماشى مع حال الشّاعر ووضعه النّفسيّ ، فهو حبيس النّظم القبليّة الّتي حكمت عليه بالطّرد ، وحرمته الضّمان النّفسي والاجتماعي الّذي تكفله القبيلة لأبنائها ، يعيش حاضره على اجترار الماضي ، ولا أمل له في الغد ، فالزّمن بالنّسبة له أصبح مصدر قلق ، بل ويمثّل قضيّة مصيريّة ومأساة اتّخذت بعدًا دلاليًّا أعطى التّجربة الشّعريّة بعدًا وعمقًا ،

---

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمّد رضوان الدّاية وفايز الدّاية ، دار قتيبة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص٣٥٦ .

(٢) الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه : اليزابيث دور ، ترجمة محمّد إبراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت ، ١٩٦١ م ، ص٨٩ .

(٣) العلاقات الدّلاليّة والتراث البلاغي العربيّ دراسة تطبيقيّة : عبد الواحد حسن الشّيخ ، الإشعاع الفنيّة ، مصر ، ط١ ، ١٤١٩ ــ ١٩٩٩ ، ص١٨ .

وهذا الماضي يمثّل جوانب سلبيّة كثيرة وإيجابيّة ؛ تتمثّل في القدرة على الحركة والغزو ، وتحقيق الذّات عن طريق تحقيق الفوز ، لذا نجده يتّكئ عليه كثيرًا في تصوير مظاهر القوّة والنّهايات البطوليّة لغزواته ، من ذلك قوله : ـ

فثاروا إلينا في السّواد فهجهجوا وصوّت فينا بالصّباح المثوّب
فشنّ عليهم هزّة السّيف ثابت وصمّم فيهم بالحسام المسيّب
فآبت بسوانا وأبتمت ولدة وعدن كما بدات واللّيل أليل

ـ وجاء كذلك لرسم أجزاء الصّورة وتقصّي ملامحها ، وتوسيع جوانبها :

فدقت وجلّت واسبكرت وأكملت فلو جنّ إنسان من الحسن جنّت
فضجّ وضجّت بالبراح كأنّها وإيّاه نوح فوق علياء ثكّل
وأغضى وأغضت واتّسى واتّست به مراميل عزّاها وعزّته مرمل
شكا وشكت ثمّ ارعوى بعد وارعوت وللصّبر إن لم ينفع الشّكو أجمل

ـ كما استخدم الشّاعر الفعل الماضي لاختصار الأحداث الأليمة :

بعيني ما أمست فباتت فأصبحت فقضّت أمورًا فاستقلّت فولّت

ـ أمّا الفعل المضارع فقد عمد إليه الشّاعر كثيرًا في ثنايا تصويره لأحداث متخيّلة أو وقعت في الزّمن الماضي ، ولكنّها لحضورها الدّائم في ذاكرته ، وتعلّق نفسه بها نراه ينقلها إلينا وكأنّها تحدث في الزّمن الحاضر ، وهو بذلك يحقّق لنفسه لونًا من السّرور والانتعاش ، إذ كثيرًا ما يجد الشّخص الضّعيف « متعة كبيرة في تخيّل القوّة والعَظَمة ؛ ليعوّض عجزه وقصوره »[1] .

---

(١) علم النّفس في الفنّ والحياة : يوسف مراد ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص٣٥ .

وقد خرّ منهم راجلان وفارس   كميّ صرعناه وقرم مسلب

يشوق بنسر كلّ ريع وتلعة   ثمانية والقوم رجل ومقنب

غدوت من الوادي الّذي بين مشعل   وبين الجبا هيهات أنشأت سربتي

أمشّي على الأرض الّتي لن تضيرني   لأكسب مالاً أو ألاقي حمّتي

ـــ كما جاء أيضًا لتأكيد الفخر بالذّات وديمومة الصّفات الّتي يفخر بها ويخلعها على نفسه ؛ ليؤكّد ذاته من خلالها ، من ذلك قوله :

أديم مطال الجوع حتّى أميته   وأضرب عنه الذّكر صفحًا فأذهل

وأمشي لدى الدّعصاء أبغي سراتهم   وأسلك خلاًّ بين أرفاع والسّرد

ـ أمّا الأمر فهو فعل يتطلّب لونًا من القوّة ، ومستوى من الفوقيّة تمكّن المرء من أن يأمر فيطاع ، وينهى فيُسمع ، ويبدو أنّ القوّة سلبها الشّاعر بطرده خارج قبيلته ، والفوقيّة لا أثر لها في مجتمع الصّعاليك الّذي يحيا فيه ؛ لذا فقد جاء فعل الأمر نادرًا ، ويرجّح ما نقول أنّ ستّة أفعال من مجموع أفعال الأمر قد جاءت في خطاب المؤنّث .

ـ التّعدّي واللّزوم : ـ

ـــ يعمد الشّاعر كثيرًا إلى إلزام الفعل المتعدّي بحذف مفعوله الصّريح ؛ رغبةً في الاختصار ، وتركيز الاهتمام على الحدث ، لا على من فعله ، من ذلك قوله :

تخاف علينا الجوع إن هي أكثرت   ونحن جياع أيّ آل تألّت

أرى أمّ عمرو أجمعت فاستقلّت   وما ودّعت جيرانها إذ تولّت

حيث حذف مفعول " أكثرت " " عطاءنا " ومفعول " أجمعت " " أمرها " .

ـــ كما ألزم الفعل المتعدّي بحذف حرف الجرّ الّذي يتعدّى به في الأصل ، من ذلك قوله :

ولكنّ نفسًا حرّة لا تقيم بي   على الضّيم إلاّ ريثما أتحوّل

حرجنا فلم نعهد وقلت وصاتنا ... نمابة ما بعدها متعنب

واعصى واعصت وانسى وانست به ... مراميل عراهسا وعرسه مرمل

وتقدير المحذوف " أتحوّل عَنْهُ " فلم نعهد لأحد " و " أغضي عنها وأغضت عَنْهُ واتسى بها .. " .

- البناء للمعلوم والمجهول : -

الأكثر في الأفعال مجيؤها مبنيّة للمعلوم ، وقلّ البناء للمجهول ، وخاصّة للمضارع قياسًا بالماضي في استخدامات الشّاعر ، وقد أدّى البناء دورًا دلاليًا ملحوظًا ، حيث كثر في مقام التّعظيم والإشادة بالنّفس : ـــ

أنا السّمع الأزل فلا أبالي ... ولو صعُبت شناحيبُ العقاب

وإنّي لحلو إن أريدت حلاوتي ... ومرّ إذا نفس الصّدوف استمرّت

فقد حُمّت الحاجاتُ واللّيل مقمر ... وشُدّت لطيات مطايا وأرحُلُ

ـــ وفي سياق التّأكيد على مضمون البيت وأهمّيّة هذا المضمون عند الشّاعر : ـــ

أميمة لا يخزى نثاها حليلها ... إذا ذُكر النّسوان عفت وجلّت

تحل بمنجاة من اللّوم بيتها ... إذا ما بيوت بالملامة حلّت

ـــ وفي الإشارة إلى أهمّيّة الحدث :

إذا احتملت رأسي وفي الرأس أكثري ... وغودر عند الملتقى ثمّ سائري

وإن مُدّت الأيدي إلى الزّاد لم أكن ... بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل

فبنا كأنّ البيت حُجّر حولنا ... بريحانة ريحت عشاء وطلّت

والغالب على نائب الفاعل مجيؤه معرفة [إمّا ضميرًا أو معرّفًا بأل أو معرّفًا بالإضافة] وقد كان لذلك دوره الدّلالي في تأكيد المعنى وتقويته وإن كان مجيؤه نكرة أفاد التّعميم ، ووسّع دائرة الفعل ،

من ذلك قوله : ــ

وهنّي بني قوم وما إن هنأتهم   وأصبحت في قوم وليسوا بمنبتي

ولولا اجتناب الذأم لم يُلف مشرب   يعاش به إلا لديّ ومأكل

ــ ساهم الفعل على اختلاف أزمنته مساهمة ملحوظة في بناء شعر الشّنْفَرى وتحديد ملامحه الأسلوبيّة وسماته ، وإبراز موضوعاته على السّطح ، ولعلّ تائيّته أفضل ما يمثّل هذا الدّور ويوضّحه ، وهذه القصيدة تقع في تسعة وعشرين بيتًا تتوزّعها محاور أربعة هي : ــ

المحور الأوّل : يقع في اثني عشر بيتًا في وصف المحبوبة وحديث الذّكريات .

المحور الثاني : يقع في أربعة أبيات في الحديث عن الذّات واستعراض القوّة .

المحور الثالث : يقع في ثمانية أبيات في رسم الصّورة المثاليّة لزوجة الصّعلوك .

المحور الرّابع : يقع في خمسة أبيات في التّهديد والحديث عن النّفس .

وقد ازدخرت القصيدة بالأفعال ، حيث بلغ مجموعها تسعين فعلاً موزّعة على الزّمنين الماضي والمضارع ، ولم يرد الأمر إلاّ مرّة واحدة ، وجاء توزيع الأفعال على المحاور كما يلي :

المحور الأوّل : واحد وأربعون فعلاً . ستّة منها في زمن المضارع ، والباقي في زمن المضي .

المحور الثاني : ثلاثة عشر فعلاً . خمسة منها في زمن المضارع ، والباقي في زمن المضي .

المحور الثالث : اثنان وعشرون فعلاً . سبعة منها في زمن المضارع ، والباقي في زمن المضي .

المحور الرّابع : اثنا عشر فعلاً . أربعة منها في زمن المضارع ، والباقي في زمن المضي .

وبذلك يحتلّ الماضي المرتبة الأولى من حيث كثرة الورود في جميع الموضوعات حيث جاء في سبعة وستّين موضعًا .

ــ احتلّت الأفعال منزلة عروضيّة هامّة حيث جاءت القافية في عشرين بيتًا من مجموع ــ تسعة وعشرين ــ لفظة للقافية ، فالتركيز على الحدث ــ وأهمّيّة الحدث على اختلاف أنواعه ــ عند الشّاعر دفع به إلى أن يحدّد نهاية أكثر أبياته بالفعل ؛ ليبرزه ويلفت الذّهن إليه ، ويجعله آخر ما يستقرّ في ذهن السّامع ووعيه .

ــ تعدّدت أوزان الأفعال الواردة في القصيدة ، ومن المعروف أنّ تعدّد الأوزان في العربيّة موظّف

توظيفًا دقيقًا ، ولكلّ زيادة معانيها المعينة [1] ، والصّيغة اللافتة في أفعال القصيدة هي صيغة " فعّل " وقد أدّت هذه الصّيغة دورًا دلاليًا وموسيقيًا في آن واحد ، فتكرار الصّوت المتولّد عن الشدّة يؤدّي إلى تثبيت النغمة الموسيقيّة المتكرّرة ، وينقل الانفعال والإحساس من الشّاعر إلى المتلقي ، فيحدث بذلك لون من التعاطف بينهما .

ـ كما غلب التّضعيف على كثير من أفعال صوت الشنفرى الثّلاثيّة مثل " صوّت ، خرّ ، عفّت ، جرّ ، هرّت ، زلّ ، حجّر " ، والرباعيّة مثل " تتغلغل ، يتقلقل ، تتصلصل ، تتململ ، فهجهجوا " وهذه الصّيغة حقّها أن تكون للتكثير والمبالغة [2] أكثر مما تكون لتكرير الفعل وإفادة أنّهُ وقع من الإنسان شيئًا بعد شيْءٍ على تطاول الزّمان [3] وتبني من المعتلّ الفاء والعين كبنائها من الصّحيح [4] ، كما أن في التّضعيف تخفيف من حدّة الانفعال وذلك بتكرار الضّغط على الحرف المشدّد [5] وإشعار بقيمة الحدث وشدّة وقعه وأثره في نفس الشّاعر ، إذ أنّ في زيادة المبنى قوّة للمعنى وذلك لأنّهُم لّما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني فأقوى اللّفْظ ينبغي أن يقابل به قوّة الفعل ، والعين أقوى من الفاء واللام ؛ وذلك أنّهَا واسطة لهما ، فلمّا كانت الأفعال دليلة المعاني كرّروا أقواها وجعلوه دليلاً على قوّة المعنى

---

(١) خصائص العربيّة في الأفعال والأسماء « دراسة لغويّة مقارنة » : إسماعيل أحمد عمايرة ، دار حنين ، عمّان ــ الأردن ، ط٢ ، ١٤٠٧ ــ ١٩٨٧ ، جــ٣ ، ص١١٦ .

(٢) كتاب سيبويه : لأبي بشر عَمْرو بن قنبر ، تحقيق عبد السّلام هارون ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ١٩٧٧ ، جــ١ ، ص١١٠ ، وانظر : الأصول في النحو : لأبي بكر محمّد بن سهل بن السرّاج النحوي البغدادي ، تحقيق عبد الحسين الفيلي ، مؤسسة الرّسالة ، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٧ ــ ١٩٨٧ ، جــ٣ ، ص١١٦ .

(٣) المنصف : شرح الإمَام أبي الفتح عثمان بن جنّي النحوي لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري ، تحقيق لجنة من الأستاذين إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين ، دار إحياء التراث ، مصر ، ط١ ، ١٣٧٣ ــ ١٩٥٤ ، جــ١ ، ص ٩١ .

(٤) كتاب في التصريف : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق وتعليق محسن سالم العميري ، مكتبة التراث ، مكّة ، ط١ ، ١٤١٨ ــ ١٩٨٨ ، ص٦٢ .

(٥) الشعر الجاهلي : النويهي ، جــ١ ، ص٦٠ .

الحدث به وهو تكرير الفعل"[1] .

أفعل التّفضيل : -

هذه الصّيغة تؤخذ من الفعل لتدلّ على أنّ شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الآخر فيه "[2] ، واللافت في هذه الصّيغة أنّها وردت عند الشّنفرى عارية عن معنى التّفضيل كثيرًا فتتضمّن حينئذ معنى الصّفة المشبّهة أو اسم الفاعل ؛ وذلك لإفادة المبالغة في الوصف ، وذلك بإفساحه المجال أمام ذهن السّامع ليتخيّل كلّ ما يمكن أن تدلّ عليه الصّفة .

وواد بعيد العمق ضنك جماعه　　　مراصد أيم قانت الرأس أخوف

وإن مُدّت الأيدي إلى الزّاد لم أكن　　　بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل

وآلف وجه الأرض عند افتراشها　　　بأهدأ تنبيه سناسن قحّل

حيث جاء أفعل التّفضيل " أخوف " و " أعجل " و " أهدأ " عوضًا عن الصّفة " مخيف " و " عجل " و " هادئ " .

الاسم :

اللّغات جميعًا تميل إلى الاختصار في التّعبير حيثما كان ذلك ممكنًا ، ومن المعروف أنّ المفرد هو أكثر اختصارًا من الجمع أو المثنّى من حيث عدد الحروف المكوّنة له [3] . وقد ورد الجمع في الأسماء بكثرة ملفتة ، وتنوّعت صيغه ، وتأتي في مقدّمة هذه الصّيغ صيغة منتهى الجموع وخاصّة على وزن فعائل " تنائف ، سناسن ، طرائد ، جرائر ، دكادك ، رصائع ، مناسم " ، وفعاليل " أضاميم ، أصاريم ، أقاويل ، شناخيب ، مصابيح ، غماليل " ، ثُمَّ صيغة جموع الكثرة وخاصّة وزن فعول " فصوص ، شقوق ، ذقون ، متون ، وجوه " ، ثُمَّ جموع القلّة وخاصّة ما كان على وزن أفعال " أقدام ، أقطاع ،

---

(١) الخصائص : لأبي الفتح عثمان بن جنّي ، تحقيق محمّد علي النّجّار ، دار الهدى ، بيروت ــ لبنان ، جـ٢ ، ص١٥٥ .

(٢) شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى : لابن هشام ، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد ، دار الفكر ، ص٣٩٤ .

(٣) التّراكيب الشّائعة في اللّغة العربيّة دراسة إحصائيّة : محمّد علي الخولي ، دار العلوم ، ط١ ، ١٤٠٢ ــ ١٩٨٢ ، ص٤٧ .

أذناب ، أقطار ، أثواب ، أذواد ، أعقاب » ، ثُمَّ جمع المؤنث السَّالم « طيَّات ، حاجات ، جارات ، جنايات » ، أمَّا جمع المذكَّر السَّالم فلم يرد إطلاقًا ، وَإِنَّمَا ورد « أهلون » الملحق بهذا الجمع .

أمَّا التَّثنية عند الشَّاعِر فقد جاءت نادرًا « راجلان ، يداه ، صاحبي ، فريقان » . وقد يكون عمق إحساس الشَّاعر بكلّ الأحداث الَّتي يصوّرها والصِّفات الَّتي يرسمها والذّكريات الَّتي يجترّها ورغبته في تهويل ذلك وتفخيمه وراء اعتماده على الجموع بصيغها المختلفة وكأنَّ الإحساس بالقلّة دفعه ليبحث عن الكثرة الَّتي يفتقدها من خلال هذا المسلك اللغويّ .

التّعريف والتّنكير : -

جاءت الأسماء معرّفة « بأل التّعريف » في الغالب ، وقد أدَّت هذه الأداة دورًا كبيرًا في سياقات الشَّاعِر : —

— التّعريف غير المحض بـ (أل) والّتي تفيد الاستغراق لا التّعريف المحض ، ومما جاءت فيه أل الاستغراقيّة لتدلّ على الكمال في الصِّفة

ومرقبــةٍ عنقـــاء بقصـــر دونهـــا ... أخـو الضّـرورة الرّجْـل الحفـيّ المخفـف

وصـــعراء مـــن نبـــع أبـــي ظهيـرة ... تـــرن كإرنــــان الشــــجي ويهتـــف

بكفــــي منهـــا للبغـــيض غراضــــة ... إذا بعـــت خـــلاً مالـــه متعـــرف

— أو للتّعريف بأشياء قريبة في ذهن الشَّاعِر حاضرة متمثّلة في قلبه : —

فبتنـــا كـــأنّ البيـــت حُجّـــر حولنـــا ... بريحانـــة ريحـــت عشـــاء وطلّـــت

— أو لتفيد الشّمول الكمّي فالاستغراق في ذوات الأشياء لا في صفاتها :

أميمـــة لا يخـــزى نثاهـــا حليلهـــا ... إذا ذُكـــر النّســـوان عفـــت وجلـــت

هنالـــك لا أرجـــو حيـــاة تســـرّني ... ســـمير اللّيـــالي مبســـلاً بـــالجرائر

— كما جاءت أل الاستغراقيّة لتفيد الإشارة إلى حقيقة الشّيء عامّة دون تحديد لمظاهره :

فثـاروا إلينـــا فـــي السّـــواد فهجهجـــوا ... وصـــوّت فينـــا بالصّـــباح المثـــوّب

نحاف علينا الجوع إن هي أكثرت ... ونحن جياع أيَّ آل تألت

ـ أمّا التّنكير فقد جاء في مقام التّهويل والتّعظيم :

دعست على غطش وبطش وصحبتي ... سعار وإرزيز ووجر وأفكل

فأيّمت نسوانا وأيتمت ولدة ... وعدت كما بدات والليل أليل

ثلاثة أصحاب فؤاد مشيع ... وأبيض إصليت وصفراء عيطل

ـ وللتّكثير : ـ

وضاف إذا هبّت له الرّيح طيّرت ... لبائد عن أعطافه ما ترجل

كأنّ وعاها حجرتيه وحوله ... أضاميم من سفر القبائل نزل

إذا حُمّت الحاجات والليل مقمر ... وشُدت لطيات مطايا وأرحُلْ

ـ ولإفادة العموم : ـ

ولولا اجتناب الذام لم يلف مشرب ... يعاش به إلا لدي ومأكل

بعيني ما أمست فباتت فأصبحت ... فقضت أمورًا فاستقلت فولّت

ـ مظاهر الطبيعة في الغالب جاءت معرفة " الماء ، السّواد ، الصّباح ، السّمع ، العقاب ، الوادي ، الدكادك ، الزّاد ، الظّلام ، الشعاب ، الرّيح ، البراح ، الآصال ، الأرض " ، وكذلك بالنّسبة لأدوات الحرب مثل " النّيف ، الحسام ، السّيوف ، السّهم ، الترس " .

الضّمائر : ـ

ـ غلبت الضّمائر المنفصلة في استخدامات الشّاعر ، وجاء في مقدّمتها ياء وتاء المتكلّم ، ثُمّ النا الدالّة على الفاعلين ، وقد استدعى الفخر والحديث عن الذّات والتفصيل في ذكر مواطن القوّة هذين الضميرين :

فأيمت نسوانا وأيتمت ولده وعدن كما بدأت والليل أليل

وقاربت من كفي ثم نزعتها بنزع إذا ما استكره النزع محلج

غدوت من الوادي الذي بين مشعل وبين الجبا هيهات أنشأت سربتي

شفينا بعبد الله بعض غليلنا وعوف لدى المعدى أوان استهلت

فلا تحسبيني مثل من هو قاعد على عتة أو وانق بكساد

ويلاحظ أنّ اتصال الضّمير كان غالبًا بالفعل ، ثُمّ بالاسم ، ثُمّ بالحرف .

ـــ أمّا الضّمائر المنفصلة فأكثرها ورودًا ضمائر الغيبة " هو " و " هي " ثُمّ " هم " ، أما ضمير المتكلّم والمخاطب فقد جاء على ندرة ، وهذه الضّمائر سمّاها النّحاة دعامة ؛ لأنّهُ يدعم بها الكلام أي يقوى ويؤكّد (١)

أركبهنا في كل أحمر غائر وأنسح للولدان ما هو مقرف

ولست بمهياف يُعشّي سوامه مجدعة سقبانها وهي بُهّل

هم الأهل لا مستودع السرّ ذائع لديهم ولا الجاني بما جر يخذل

أنا السّمع الأزل فلا أبالي ولو صعُبت شناخيبُ العقاب

فأنت البعل يومئذ فقومي بسوطك لا أبا لك فاضربيني

الظّروف : ـ

غلبت الظّروف المكانيّة الظّروف الزّمانيّة في تعبيرات الشّاعر ، وأكثرها ورودًا " بين " ثُمّ " حول " ، ثُمّ " دون " ، أمّا الظّروف الزّمانيّة فقد كان الظّرف " بعد " أكثرها ورودًا .

---

(١) همع الهوامع في شرح جمع الجوامع : السّيوطي ، تحقيق عبدالسلام هارون وعبدالعال مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠٧، جـ١ ، ص٢٣٦ .

وقد يفسّر قلّة مجيء ظروف الزّمان قياسًا بظرف المكان انعدام إحساس الشّاعر بالزّمن في تلك الصّحراء الواسعة ، فالنّهار يشبه اللّيل ، واليوم يشبه الأمس ، ولا فرق بين ساعاته ، بخلاف المكان الّذي يعني بالنّسبة له الشّيء الكثير ، إذ أن الزّمن مستفاد من الظّرف الزّماني بالتّضمين [1] .

اسم الفاعل والمفعول : -

– اسم الفاعل صفة تؤخذ من الفعل المعلوم ؛ لتدلّ على معنى وقع من الموصوف أو من قام به على وجه الحدوث لا الثّبوت ، ومن اللافت في استعمالات الشّاعر اللّغويّة كثرة مجيء اسم الفاعل قياسًا باسم المفعول ، والغالب مجيؤه من الفعل الثّلاثي على وزن فاعل ، ثُمّ من الرّباعي على وزن مضارعه المعلوم بإبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة ، وكسر ما قبل آخره

وقد حرّ مسهم راحلاب وفارس ... كميّ صرعاه وقرم مسلب

فبتّ على حدّ الذّراعين مُحذيًا ... كما يطوي الأرقم المتعطّف

– أمّا اسم المفعول فهو صفة تؤخذ من الفعل المجهول للدّلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدّد لا الثّبوت والدّوام .

فصاحت بكمي صيحة ثمّ راجعت ... أسين المريض ذي الجراح المشجج

تمر برهو الماء صمحًا وقد طوت ... شمائلنا والزاد ظن معيّب

وردت بمأثور يماب وضالة ... تخيّرتها مما أريش وأرصف

ويلاحظ أنّ كثيرًا من أسماء الفاعل والمفعول قد احتلّت منزلة عروضيّة في البيت ، إذ كانت لفظة القافية ، كما ساهمت هذه الأسماء في تحقيق خاصيّة الحركة الّتي يحرص الشّاعر على توفيرها بشتّى الوسائل ؛ لأنّها تفيد الصّفة على وجه الحدوث والتجدّد لا على الثّبوت والدّوام .

الحرف : -

تقوم حروف المعاني بدور مهمّ في بنية الجملة في اللّغة العربيّة من جهة الدّلالة على المعنى أو

---

(1) اللّغة العربيّة معناها ومبناها : تمام حسّان ، دار الثّقافة ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ص١٢٢ .

الترابط والتماسك بين مفرداتها لتوضيح العلاقة بينهما مما لا يمكن أن يؤدّي بغيرها من أقسام الكلام "(1)

حروف الجرّ : ـ

إنّ اختلاف الحرف وتبادله على الصّيغة الواحدة لم يحصل عبثًا أو مجرّد إيجاد باب للتّأويل وشحذ الذّهن في مجال التّفسير اللّغويّ أو الفلسفة اللّغويّة ، وإنّما مردّ ذلك إلى اختلاف المعاني الّتي تتنوّع باختلاف الحرف "(2) ، فالحروف المتعدّدة عندما تتوارد على الفعل لا بُدّ وأن يكون مع كلّ حرف معنى زائد على المعنى الآخر وهذا بحسب اختلاف معاني الحروف "(3)

وقد لوحظ تضمين الشّاعر الحرف في معنى الحرف الآخر ، ومن أبرز ذلك استخدام حرف الجرّ (الباء) عوضًا عن الحرف (في)

فصاحت بكفي صيحة ثُمّ راجعت ... أنين المريض ذي الجراح المشحح

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ ... سرى راغبًا أو راهبًا وهو يعقل

بكفي منها للبغيض غراصة ... إذا بعثت جلًا ماله متعرف

فجرّ لفظة " كفى " و " الأرض " و " كفي " بالياء ، والسّياق يقتضي الحرف (في) ؛ لأنّ الباء تفيد معنى الالتصاق ، أمّا " في " فتفيد الظّرفيّة .

حروف العطف : ـ

يلاحظ وفرة حروف العطف في سياقات بعض الأبيات ، وخاصّة حرف الواو : ـ

دعست على غطش وبطش وصحبتي ... سعار وارزيز ووجر وأفكل

---

(1) دور الحرف في معنى الجملة : الصّادق خليفة راشد ، منشورات جامعة قان يونس ، بنغازي ، ١٩٩٦ ، ص٧٥ .

(2) السّابق ، ص٢١٠ .

(3) الكليّات معجم في المصطلحات والفروق اللّغويّة : لأبي البقاء أيوّب بن موسى الحسيني الكفوي ، تحقيق عدنان درويش ومحمّد المصري ، دمشق ، وزارة الثّقافة ، ط٢ ، جـ٥ ، ص١٦٠ .

فدقت وجلت واسبكرت وأكملت ... فلو جن إنسان من الحسن جنت

فالواو المتكرّرة في البيتين ساهمت مساهمة ملحوظة في توليد نغمة موسيقيّة متكرّرة ملأت التّعبير صخبًا وحركة متسارعة إضافة إلى دورها في تصوير الملامح البطوليّة للشّاعر في البيت الأوّل واستيعاب جوانب أجزاء صورة المحبوبة ورسم ملامحها في البيت الثّاني .

كما اتكأ الشّاعر كثيرًا على حرف العطف (الفاء) لأهداف تعبيريّة مقصودة ، من ذلك قوله :

كأن قد فلا يغررك مني تمكني ... سلكت طريقًا بين يربع فالسرد

فإن لا يربني حتفي أو تلاقني ... أمش بدهر أو عذاف فنورا

أمشّ بأطراف الخماط وتارة ... بنفض رحلي بسبطا فعصنصرا

بعيني ما أمست فباتت فأصبحت ... فقضت أمورًا فاستقلت فولت

فالفاء في الأبيات الثّلاثة الماضية كانت وسيلة لاختصار المسافات المكانيّة الشّاسعة ، وكأنّه بهذا الحرف أدخل كلّ ما يمكن أن يقع بين المعطوفات المكانيّة " يربع فالسرد " " عذاف فورا " " بسبطًا فعصنصرا " من أماكن ، وفي هذا الاختصار تضمين لصفة القوّة الّتي كانت سلاح الشّاعر في تنقّله بين هذه الأماكن الّتي تمثّل أجزاء من صحراء شاسعة قاحلة . كما قام حرف " الفاء " بدور بارز في تصوير المشاهد الحركيّة واختصار الأحداث الأليمة وأزمنتها ، وفي مقدّمة ذلك حدث الرّحيل .

بعيني ما أمست فباتت فأصبحت ... فقضت أمورًا فاستقلت فولت

فهذا الحدث الجليل فرض على الشّاعر لونًا من الاختصار في عرض الأحداث يتماشى مع نفسيّته الحزينة ، فهو لا يريد أن يتذكّر التّفاصيل حتّى لا يهيج أحزانه من جديد ، فاكتفى بهذه الإشارات المتلاحقة والخاطفة ووظّف حرف العطف في تحقيق هذا التّلاحق والسّرعة .

ـ أمّا حرف العطف " ثُمَّ " فقد ورد عند الشّاعر على قلّة

وقاربت من كفّي ثمّ فرعتها ... بنزع إذا ما استكره النّزع محلج

إذا وردت أصـــدرتها ثـــم إنّهـــا ... تثـوب فتـأتي مـن تحيـت ومـن عـل

وقد استطاع هذا الحرف أن يعبّر عن الزّمن الّذي مرّ بين المقاربة والنزع في الرّمي بالسّهم في البيت الأوّل ، والورود والإصدار في البيت الثّانيْ . والسّياق في البيتين يؤكّد قصر هذا الزّمن ؛ لأنّ الرّمي في معرض الحرب والإصدار والورود للهموم المتلاحقة .

— وعلى قلّة وردت « أو » في استعمالات الشّاعر لتفيد التّسوية : —

سـراحين فتيـان كـأنّ وجـوههم ... مصـابيح أو لـون مـن المـاء مـذهب

إذ لا فرق بين أن تكون وجوه الفتية الخارجين للغزو كالمصابيح أو كلون ماء الذّهب .

— ولتفيد التّباين : —

أمشـي علـى الأرض الّتـي لـن تضيرني ... لأكسـب مـالا أو ألاقـي حمّتـي

لعمـرك مـا بـالأرض ضيق علـى امـرئ ... سـرى راغبًـا أو راهبًـا وهـو يعقـل

وقد أفادت أو هنا تحقيق التّباين أو التّفريق من وجهة نظر الشّاعرِ ، فالحياة إمّا مكسب أو خسارة ، والمرء في هذه الحياة بين أمرين لا ثالث لهما ، إمّا رغبة تدفعه أو رهبة تمنعه .

— كما جاءت أو لإفادة الإباحة بعد طلب في قوله :

فـلا تحسـبيني مثـل مـن هـو قاعـد ... علـى عقّـة أو واثـق بكسـاد

مظهر خاص :

الفصل والوصل

عطف الصّفات قليل في استخدامات الشّاعرِ ، إذ أنّهَا تجري مجرى الموصوف ؛ فكأنّها تكْرار لذكره ، لذا لم تعطف في الغالب لأهداف معنويّة في مقدّمتها التّفخيم والتّهويل : —

ومرقبـة عنقـاء يقصـر دونهـا ... أخـو الضّـروة الرّجْـل الحفـيّ المخفـف

وأبـيض مـن مـاء الحديـد مهنّـد ... مجـدّ لأطـراف السّـواعد مقطـف

فالصّفات تتزاحم أمام المتلقّي ، وكلّ صفة تعطي الصّورة بعدًا جديدًا ، ومع تزايد الأبعاد يبرز الموصوف مفخّمًا .

ـ التفصيل في الوصف واستقصاء كلّ جوانبه :

فلمّا لواه القوت من حيث أمّه ... دعا فأجابته نظائر نحّل

مهلهلة شيب الوجوه كأنّها ... قداح بكفّي ياسر يتقلقل

مهرّته فوه كأنّ شدوقها ... شقوق العصيّ كالحات وبسّل

ونستطيع أن نشعر في هذه الأبيات بتلاحق أنفاس الشّاعر وتتابعها وهو يعرض علينا كلّ الصّفات الّتي يريد إثباتها لموصوفه عرضًا متسلسلاً ـ وكأنّه شريط سينمائي ـ من آخر لفظة في البيت الأوّل وحتّى آخر كلمة في البيت الثّالث دون فواصل ، وبسرعة تتناسب مع حركيّة الموقف ، وتضمن متابعة السّامع وانسجامه مع رتابة النّغمة وعدم تغييرها .

حروف الاستقبال :

هي حروف تنفيس أي توسيع ؛ لأنّها تنقل المضارع من الزّمان الضيّق وهو الحال إلى الزّمان الواسع وهو الاستقبال . وقد جاءت حروف الاستقبال نادرة في استعمالات الشّاعر وخاصّة " سوف " ، وقد يرجع ذلك إلى قضيّة " مفهوم الزّمن والإحساس به عند الشّاعر الصّعلوك " فهو ما عاشه بالأمس وما يعيشه في لحظته ، أمّا الغد فهو في حكم العدم ولا أمل له أن يحياه ، وكيف له ذلك وعيون الموت ترقبه في كلّ شعب وجبل ، والصّحراء من حوله تفتح فاها كلّ لحظة لتبتلعه بجوعها ووحشتها

دعيني وقولي بعد ما شئت إنّني ... سيُغدى بنعشي مرّة فأغيّب

ولمّا كان الأخذ بالثّأر ردّ فعل سريع على الاعتداء ؛ استخدم الشّاعر حرف السّين للدّلالة على هذا المعنى ، وبذلك يمثّل لنا الشّنفرى نفس العالم الّذي تمرّد عليه ورفضه وعبّر عن محنة هؤلاء بلا رغبة

في الحاضر ولا أمل في المستقبل"(1) .

ســحري ســلاماں ـــں معــرح فرصــهم   بمـــا قـــدّمت ايـــديهم وازلـــب

ـــ ومن النّادر الّذي جاءت فيه " سوف " :

اىغـــي ســـي صـــعب ـــں مـــرّ بلادهـــم   وســـوف الاقـــيهم إں اللّـــه أخـــرا

فلكي يصل الشّاعر لأعدائه لا بُدّ وأن يقطع أماكن كثيرة ـــ ذكرها في الأبيات السّابقة ـــ وهذا البعد المكاني الّذي يفصل الشّاعر عن أعدائه والرّحلة الطّويلة الّتي يتطلّبها يستدعيان عمرًا مديدًا ، لذا استخدم " سوف " الّتي تفيد زمنًا أطول من " السّين " للتّعبير عن طول الرّحلة وطول العمر اللازمين للوصول إلى النّهاية الّتي يحلم بها الشّاعر .

• • • • •

---

(1) التّمرّد والغربة في الشّعر الجاهلي : عبد القادر عبد الحميد زيدان ، دار الوفاء ، الإسكندريّة ، ص١٢٩ .

المستوى الثّالث : (الأساليب)

الحذف والزّيادة

جاء الحذف كثيرًا في كلام العرب ؛ طلبًا للاختصار ، ولعلم المخاطب بالمعنى (١) ، كما أنّ فيه مجاراة لطبيعة اللّغة في اللّجوء إلى الاختصار والتّخفيف ، وطبيعة متكلّميها الّذين يغلب عليهم الذّكاء ، ويكفيهم الفهم والإشارة والرّمز (٢) ، ومسوّغ الحذف عند العرب أنّ الكلام ممّا يعرف معناه (٣) وإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنّهُ لغو من الحديث ولا يجوز بوجه أو سبب (٤) ، كما أنّ للحذف دوره الكبير في دلالات الكلام من طريق الإيحاء ؛ لأنّهُ يترك على أطراف المعاني ظلالاً خفيّة حتّى تبرز وتتلوّن وتتّسع ثُمّ تتشعّب إلى معانٍ أخرى يتحملها اللّفظ بالتّفسير والتّأويل (٥) .

وقد جاء الحذف عند الشّنفَرى في مظاهر عدّة أبرزها : —

— حذف المفعول به الصّريح ، من ذلك قوله :

أرى أمّ عمرو أجمعت فاستقلّت ... وما ودّعت جيرانها إذ تولّت

نخاف علينا الجوع إن هي أكثرت ... ونحن جياع أيّ آلٍ تألّت

أبغّي بني صعب بن مرّ بلادهم ... وسوف ألاقيهم إن الله أخّرا

---

(١) الكتاب : سيبويه ، جـ١ ، ص٢١٢ .

(٢) المعنى والإعراب عند النّحويين ونظريّة العامل : عبد العزيز عبده أبو عبد الله ، الكتاب للتوزيع ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٢ ، جـ٢ ، ص٨٣٠ .

(٣) معاني القرآن : لأبي زكريا يحيى بن زياد الفرّاء ، تحقيق محمّد علي النجّار وأحمد نجاتي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ ، جـ٢ ، ص٣٦٣ .

(٤) المثل السّائر : لابن الأثير ، جـ٢ ، ٢٧٩ .

(٥) دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيّات ، مطبعة الرّسالة ، ١٩٤٥ م ، ص٢٩ .

وتقدير الكلام " أجمعت أمرها " و " أكثرت عطاءنا " " أخّر موتي " وحذف هذه المفعولات أفاد الإطلاق في دلالة مضمون الحدث المشار إليه في الفعل ، وبذلك تتسع دائرته ويرتبط مباشرة بفاعله ، الأمر الّذي يوحي بأهمّيّة الفاعل والفعل دون المفعول به ، ويوجّه الانتباه إليه .

ـ حذف الموصوف .

ورد كثيرًا عند الشّنفرى حذف الموصوف والاكتفاء بالصّفة البارزة فيه لدلالتها عليه ، رغم أنّ بعض النّحويين رأى في هذا الحذف قبحًا [1] ففي قوله :

وابيض من ماء الحديد مهنّد محدّ لاطراف السّواعد مقطع

وردت بماثور يمان وضالة تخيّرتها ممّا اريش وارصف

حذف الموصوف " السّيف " وأورد عدّة صفات له معتمدًا على معرفة السّامع لموضوع حديثه وما يصفه .

ـ كما حذف كلاًّ من " الذئب " و " القوس " و " السّهم " واكتفى بإيراد صفات معروفة لكلّ منها تغني السّامع : ـ

واغدو على القوت الزّهيد كما غدا ارل تهاداه التنائف اطحل

اركبها في كلّ احمر عاتر وانسح للولدان ما هو مقرف

ومستبسل ضافي القميص ضممته بازرق لا نكس ولا متعوّج

ـ وحين يحسّ الشّاعر بأنّ في الحذف لون من الغموض، يقوم بتوسيع صورة الموصوف ، وإعطاء مزيد من التّفصيلات ليتوجّه الذّهن إلى مقصوده بالذّات لا إلى غيره ، ممّا يمكن أن تنطبق عليه الصّفات ، من ذلك حذفه للفظة " الشّعر " و " الذّراع " في معرض وصفه لشكله :

---

(١) المقتضب : لأبي العبّاس محمّد بن يزيد المبرد ، تحقيق محمّد عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، جـ٤ ، ص٢٩٣ .

وصـــاف إذا هـــت لـــه الـــريح طـــرب * لبائـــد عـــن أعطافـــه مـــا ترحـــل

واعـــدل منحوضـــا كـــأن فصوصـــه * كعـــاب دحاهـــا لاعـــب فهـــي منـــل

فـ " ضاف " صفة للموصوف المحذوف " شعر " و " منحوضًا " صفة للموصوف المحذوف " ذراع " ، وقد أتى الشّاعِر بلفظة " لبائد " و " ترجل " في البيت الأوّل و " فصوص " في البيت الثّانيْ ، وكلّها قرائن تشير إلى الموصوف المحذوف لا غير . وهذه الموصوفات المحذوفة كلّها حاضرة في ذهن الشّاعِر حضورًا قويًا سوّغ له حذفه لعلمه أنّ في الحذف اختصار من ناحية وإبراز للصّفة أو الصّفات الّتي يعنيه إبرازها من ناحية أخرى .

حذف الحروف

حذف حروف الجرّ

تصرّف العرب في كلامهم فحذفوا أجزاء من الجملة حين تأكّد لهم وضوح المعاني ، فحذفوا المضاف والمضاف إليه والمبتدأ والخبر والمفعول والحال والفعل ، فكان حذف الجرّ أولى وأسهل ما دام لا يؤثّر في المعنى [1] .

ـ وأكثر الحروف الجارّة حذفًا في تراكيب الشّاعِر " الباء " :

ويومـــا بـــذات الـــرس أو بطـــن منجـــل * هنالـــك نبغـــي القاصـــي المتغـــورا

فـــإن لا تزرنـــي حتفتـــي أو تلاقنـــي * أمـــش بـــدهر أو عـــذاف فـــورا

وتقدير الكلام " أو ببطن " و " أو بعذاف " .

ـ كما حذفت الياء مع مجرورها الواقع مفعولاً به في قوله :

هممـــت وهمـــت وابتـــدرنا وأســـدلت * وشـــمر منـــي فـــارط متمهـــل

وتقدير الكلام " هممت بها " و " همّت بي " .

(١) المعنى والإعراب عند النحويين ونظريّة العامل : عبد العزيز عبده أبو عبد الله ، جـ٢ ، ص٨٣ .

ـــ كما حذفت « عن » مع مجرورها الواقع مفعولاً به في قوله : ـــ

واعصي واعصت واتسي واتست به مراميل عراها وعرته مرمل

وتقدير الكلام « أغضي عنها » و « أغضت عنه » و « اتسى بها » .

ـــ كما حذفت « في » مع مجرورها الواقع مفعولاً به : ـــ

ووانـدمّا بات أمامة بعدما طمعت فيها نعمة العيش ولت

وتقدير الكلام « طمعت فيها »

ـــ وحذفت « من » وحدها أو مع مجرورها : ـــ

تخاف علينا الجوع إن هي أكثرت ونحن جياع أيّ آل تألت

تراها كأذناب المطي صوادرًا وقد نهلت منّة الدماء وعلت

وكم فتى لم تعرف السلح قبلها تجور يداه في الإهاب وتخرج

وتقدير الكلام « من الجوع » و « علت منه » و « وتخرج منه » .

ـــ كما حذفت أداة الجرّ « رب » مع إبقاء واوها كثيرًا ، واحتلّ هذا الحذف منزلة مفتاح القصيدة إذ كان بداية لعدد من قصائد الشّاعر :

ومستبسل ضافيَ القميص ضممته بأزرق لا نكس ولا متعوّج

ومرقبة عنقاء يقصر دونها أخو الضّرورة الرّجل الحفيّ المخفف

وحذف الجارّ والمجرور وحده أو مع مجروره ساعد كثيرًا في تسريع إيقاع النّغم الموحي بالسّرعة خاصّة في المشاهد الحركيّة القائمة على الأفعال كما قوّى الرّوابط بين أفعال الحركة نفسها حين تراصّت بقرب بعضها دون حاجز يفصل بينها ، ولا يخفى كذلك ما في هذا الحذف من إتاحة مزيد من الحريّة لخيال السّامع .

ـ حذفت على ندرة بعض الحروف مثل " أداة النداء " و " لام التّعليل في مقام العطف " وَ " بعض الحروف الأصليّة للكلمة " و " إن المؤكّدة في مقام العطف

أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم	فإنّي إلى قوم سواكم لأميل
أمشي على الأرض التي لن تضيرني	لأكسب مالا أو ألاقي حمّتي
ولو علمت قعسوس أنساب والدي	ووالدها ظلّت تقاصر دونها

وتقدير الكلام " يا بني أمي " و " لألاقي " و " تتقاصر

ـ أمّا الزّيادة فقد كان اللافت فيها زيادة " ما " بعد " إذا " الظّرفيّة في التّراكيب :

إذا ما أروم الودّ بيني وبينها	يؤمّ بياض الوجه منّي يمينها
إذا ما أتتني ميتتي لم أبالها	ولم تذر خالاتي الدّموع وعمّتي

وكأنّ الشّاعر بهذه الزّيادة يضيف إلى طاقة المدّ الموجودة في " إذا " طاقة صوتيّة أخرى بالمدّ في " ما " ليلفت الانتباه إلى فعل الشّرط وجوابه الّذي يستدعي النّطق به شحنة هوائيّة جديدة بعد تلك الّتي استهلكها في صوتيّ المدّ في " إذا " و " ما " .

ـ كما زيدت " الباء " عنده في خبر " ليس " على كثرة ، وخبر كان على ندرة :

ولست بمهياف يعشّي سوامه	مجدّعة سقبانها وهي بهّل
سأخلي للطّعينة ما أرادت	ولست بحارس لك كلّ حين
وإن مدّت الأيدي إلى الزّاد لم أكن	بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل

ـ التّقديم والتّأخير

الأثر الأدبي كلّ مركزه روح الخالق الّذي يعدّ مدار التّماسك الدّاخلي ، وهذه الرّوح تشبه أن

نكون نظاما شمسيًا تنجذب نحوه سائر الاشياء وترتيب الكلام تعد من أبرز عناصر التحويل وأكثرها وضوحًا وما يحدث فيه من تقديم أو تأخير يكون بناء على ترتيب المعاني في النفس وقد أشار العلماء الأوائل إلى هذا المعنى . فسيبويه أومأ إلى أهمّية التّقديم والتّأخير ودوره في المعنى وأن العرب تقدّم ما بيانه أهمّ وهم أعنى ببيانه " كما أشار الجرجاني إلى أنّ الألفاظ تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها يأتي حسب ترتيب المعاني في النفس " فالشّاعر يعمد إلى نظام خاصّ في تركيب المفردات مبتغيًا شحن الواحدات التركيبيّة بقدر كبير من المعاني يسهم في ايصال وإنماء تجربته وهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكّر في قيود التّعابير إلاّ بقدر ما تخدم تلك التّعابير أغراضه الفنيّة وبقدر ما تعين على الفهم والإفهام "

وأكثر ما لوحظ في استعمالات الشّاعر التّقديم والتّأخير في الجمل الاسميه وقل ذلك في الجمل الفعليّة ، ومن مظاهره في الجملة الاسميّة

— تقديم الجارّ والمجرور الخبر على المبتدأ :

ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيال

لها وفضة فيها ثلاثون سيحفا إذا ما رأت أولى العدى اقشعرت

يكفي منها للبعيض غراضه إذا نهبت حسا لا ماله متعرق

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل

---

(١) التّركيب اللّغويّ للأدب لطفي عبد البديع دار المريخ ١٤٠٩ الرياض. ص ١٣٨

(٢) في نحو اللّغة وتراكيبها " منهج وتطبيق خليل احمد عمايره عالم المعرفه جده ط١ ١٤٠٢ — ١٩٨٤ ، ص٨٨

(٣) الكتاب سيبويه ، جـ١ . ص٣٤

(٤) دلائل الإعجاز للجرجاني ص٤٠

(٥) المؤثرات الإيقاعيّة ممدوح عبد الرحمن ص١٦

حيث قدّم الجارّ والمجرور الواقع خبرًا " لي " " لها " " بكفي " " في الأرض " ، " فيها " على المبتدأ لغرضين موسيقى يتمثل في مراعاة توافق الألفاظ للمحافظه على الورن ، ومعنوي يتمثّل في إفادة التخصيص في الأبيات الثّلاثة الأولى وتأكيد المعنى وتقريره في البيت الرّابع ، وبذلك يحقّق الغرضان الموسيقى والمعنوي أبلغ الأثر في لفت الانتباه وإيقاظ الحس والتّركيز على المقدّم من الكلام .

ـ وفي النّادر استدعت القافية التّقديم والتّأخير في الكلام

وما ذاك إلا بسطة عن تفضل   عليهم وكان الأفضل المتفضّل

حيث قدّم خبر كان " الأفضل " على اسمها " المتفضل " مراعاة للفظة القافية .

ـ تقديم المفعول به على الفاعل وهو من أبرز مظاهر التّقديم والتّأخير في الجملة الفعليّة ، وأكثرها ورودًا عند الشّاعر : ـ

فإنّي لمولى الصّبر أجتاب بزه   على مثل قلب السّمع والحزم أفعل

وأعدم أحيانا وأغنى وإنّما   ينال الغنى ذو البعدة المتبذّل

فشنّ عليهم هزّة السّيف ثابت   وصمم فيهم بالحسام المسيب

حيث قدّم المفعول به " الحزم " و الغنى و هزّة على فواعلها لضرورة القافية في البيت الأوّل وأهميّة المفعول به لا فاعله في البيتين التّاليين

ـ تقديم الصّفة على الموصوف :

سراحين فتيان كأنّ وجوههم   مصابيح أو لون من الماء مذهب

ولست بمهياف يعشّي سوامه   مجدعة سقبانها وهي بهّل

حيث قدّم الصّفة " سراحين " و " مجدعة على موصوفها فتيان " و " سقبالها " رغبة في إبرازها

ــ تقديم الحال على صاحبها

وتأتي العدى بارزًا نصف ساقها   تجول كعير العانة المتلفّت

تنام إذا ما نام يقظى عيونها   حثاثًا إلى مكروهه تتغلغل

حيث قدّم الحال " بارزًا " و " يقظى " و " حثاثًا " على صاحبه " نصف ساقها " و " عيونها " فحوّل بذلك دائرة الضوء إلى الحال الماثلة لا إلى صاحبها إمعانًا في توسيع جوانب الصّورة وتكامل أجزائها .

ــ كما تقدّم جواب الشّرط على فعله كثيرًا : ــ

تبيت بعيد النّوم تهدي غبوقها   لجاراتها إذا الهديّة قلّت

تحلّ بمنجاة من اللّوم بيتها   إذا ما بيوت بالملامة حلّت

ألا لا تزرني إن تشكّيت خلّتي   كفاني بأعلى ذي الحميرة عدوتي

وفي تقدّم جواب الشّرط على فعله ما يشعر بإخراج الشّرط عن معناه إلى بعض الإطلاق ، كما يساهم في تهوينه وتقليله .

ـ الاعتراض :

الاعتراض بين عناصر الجملة الفعليّة كان ملفتًا في تراكيب الشّاعر ، وأكثر ما كان ذلك بالجارّ والمجرور في مظاهر متعدّدة

ــ الاعتراض بين الفعل الصّحيح وفاعله ، وهو كثير الورود عند الشّاعر ، من ذلك قوله : ــ

فإن تبتئس بالشّنفرى أمّ قسطل   لما اغتبطت بالشّنفرى قبل أطول

وقد خرّ منهم راجلان وفارس   كميّ صرعناه وقرم مسلّب

إذا انفلتت منّي جواد كريمة   وثبت فلم أخطئ عنان جوادي

فقد اعترض بين الأفعال " تبتئس ، خرّ ، انفلتت وبين فاعلاها أم قسطل . راجلان . جواد

بالجار والمجرور ، وكان للاعتراض قيمة دلاليّة ، حيث ركزت الاهتمام علىا لمعترض به لإفادة التخصيص في البيت الأوّل ، وتحديد مصدر حركة الفعل في المثالين التاليين

ـ الاعتراض بين الفعل وفاعله الضمير من جهة وبين مفعوله من جهة أخرى :

قطعة حلس منكم قد تركتها		تمح على اقطارها سم اسود

وبانحة أوحيت في الصبح سمعها		فريع فؤادي واشمار وأنكرا

وأطوى على الخمص الحوايا كما انطوت		خيوطه ماري تغار وتفتل

ـ جاء الاعتراض بأكثر من جارّ ومجرور بين الفعل وفاعله او نائبه

يحل بمنحاة من اللوم بيتها		إذا ما بيوت بالملامة حلّت

واستف ترب الأرض كي لا يرى له		عليّ من الطول امرؤ متطوّل

ـ وبأكثر من جارّ ومجرور بين " ظلّ " وأصبح واسميها وبين خبريها ـ

وظلت نعيان معي انفسهم		بهن قليلاً ساعة ثم جنبوا

وأصبح عنّي بالغميصاء جالسا		فريقان مسؤول واخر يسال

ـ كما اعترض بالظّرف بين فعل القول ومقوله

دعيني وقولي بعد ما شئت إنني		سيغدى بنعشي مرة فاغيب

ـ وبالظَّرف بين بات واسمها من جهة وخبرها من جهة اخرى

تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها		لجاراتها إذا الهدية قلّت

ـ كما ورد الاعتراض بكثرة بين المعطوفات وخاصّه الاعتراض بالمفعول به والظّرف .

إذا ما أسى مسى لم أبالها　　　ولم يدر حالاني الدموع وعمي

نصب له وجهي ولا كنّ دونه　　　ولا ستر إلاّ الأتحمي المرعبل

ـ وكذلك ورد الاعتراض في النّواسخ : ـ

أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم　　　فإني إلى قوم سواكم لأميل

حيث اعترض بالجارّ والمجرور والمضاف والمضاف إليه بين إن واسمها وبين خبرها " لأميل " .

ـ الطّباق والمقابلة : ـ

عرّفها ابن رشيق بأنّها ائتلاف المعاني مع تضادّ الفحوى ، وإذا جاوز الطّباق ضدّين كان مقابلة [1] . وللتّضادّ اللغويّ دور كبير في تحريك الخيال في اتّجاهين متذبذبين ، ولكنهما مندمجان في الحركة الواحدة ، وبذلك يحرّك العواطف المضطرمة [2]

وقد اعتمد الشّاعر على الطّباق في شعره كثيرًا للتّعبير عن متناقضات المعاني ، وأكثر ما طابق بين الأفعال ، ثُمّ الجوامد ، ثُمّ الصّفات ، ثُمّ المصادر ، وهذه المتقابلات خضعت عند الشّاعر للانسجام والتّوافق من حيث النّوع والمبنى وإن كان هذا لم ينف ورود الاختلاف وعدم الانسجام أحيانًا ، وقد وردت للاختلاف أشكال عديدة .

ـ مصدر × اسم

فشنّ عليهم هزّة السّيف ثابت

ـ صفة × مصدر

ولا تزدهي الأجهال حلمي

---

(1) العمدة لابن رشيق ، جـ٢ ، ص٥

(2) مقالات في الشّعر الجاهلي يوسف اليوسف دار الحقائق بيروت ١٩٨٠ م ص٣٣٨

ــ اسم مفعول × فعل

فريقان مسؤول وآخر يسأل

ــ مصدر × صفة

ولا عيب في النجوم غير هراله   ولكنه بنوم الهماج يسمن

ــ فعل × حال

ينام إذا ما نام يطوي عيونها

ــ المقابلة بين الأفعال : ــ

أ ــ من حيث الزّيادة والتجرّد

يغلب على الفعلين المتطابقين اتفاقهما في الزّيادة والتجرّد

يطل به المكاء يعلو ويسفل

يروح ويغدو داهنا يتكحل

وإن ورد الاختلاف لاختلاف الفاعل

هممت وهمت وابتدرنا وأسدلت   وشمر مني فارط متمهل

إذا وردت أصدرتها ثم إنها   تثوب فتأتي من تحيث ومن عل

ب ــ من حيث الزّمن

الغالب على الأفعال المتطابقة الاتّفاق في الزّمن

تراها كأذناب المطي صوادرا   وقد نهلت منه الدماء وعلت

وإن ورد الاختلاف على قلّة

فـــإن تبتـــئس بالشّـــنفرى أمّ قســـطل　　لمـــا اغتبطـــت بالشّـــنفرى قبـــل أطـــول

مجيؤها من الفعل المضارع ثُمَّ الماضي

علـــى قِمّـــة اقعـــي مـــرارًا وأمثـــل

وأعـــدم أحيانـــا وأغـــنى وإنّمـــا　　ينـــال الغنـــى ذو البعـــدة المتبـــذّل

فأيّمـــت نســـوانا وأيتمـــت ولـــده　　وعـــدت كمـــا بـــدأت والليـــل اليـــل

جـ ــ من حيث البناء للمعلوم

الغالب في الأفعال المتطابقة بناؤها بالمعلوم وورد علي قلّة التطابق بين المبني للمجهول من الأفعال

إذا احتملت راســي وفـي الـراس اكثـري　　وغـــودر عنـــد الملتقـــى ثـــمّ ســـائري

وهناك لون من التطابق أقامه الشّاعر بين ألفاظ لا تتقابل معانيها في أصل وضعها اللّغوي ، ولكن استخدام الشّاعر الخاص لهذه الألفاظ في سياقات معنية أعطاها معنى التّضاد من ذلك :

فإمّـــــا ان تودبـــــا فمرعـــــى　　أمـــــانتكم وإمّـــــا ان تخـــــوني

فالمودّة لا تقابلها الخيانة ولكنّها لّما كانت الدّافع إلى رعاية العهد والحفاظ عليه فقد استخدمها الشّاعر ليقابل بها لفظة (تخوني)

اقيمـــوا بنـــي امّـــي صـــدور مطـــيّكم　　فـــإنّي إلـــى قـــوم ســـواكم لأميـــل

فالسّياق يشعر بلون من التّطابق بين " أقيموا " و " لأميل " وهو تضادّ خلقه السّياق لا أصل الوضع اللّغويّ للفظتين إذ لما كان عدم الميل سببًا في الرّحيل ، والرّحيل ناتج عنه اكتست اللفظتان سمة " المطابقة "

وقاربـــت مـــن كفّـــي ثـــمّ نزعتهـــا ... نـــزعٌ إذا مـــا استكره النّـــزع محلـــج

حيث طابق بين " قاربت " و " نزعتها " مطابقة سياقية إذ لما كان نزع الكفّ عن القوس متضمّن إبعادها عنه بل هو لازمة له أوحى السّياق بمعنى الطّباق

فـــلا جـــزع مـــن خلّـــة متكشّـــف ... ولا مـــرح تحـــت الغنـــى أتخيّـــل

حيث قابل هنا مقابلة سياقية بين " جزع " و " مرح " وهما في أصلها اللّغويّ لا يتضادان بل يقابل الجزع الصّبر والمرح الكآبة والحزن ولكن لما كان في الجزع حزن وألم وفي المرح فرح وسعادة سوّغ الشّاعر لنفسه إجراء التّقابل بين اللّفظتين

مظهر خاص : -

المطابقة بالحروف

واستـــف تـــرب الأرض كـــي لا يـــرى لـــه ... علـــيَّ مـــن الطّـــول امـــرؤ متطـــوّل

حيث طابق بين الحرفين " اللام " و " على "

المطابقة بالضّمائر

إذا مـــا أروم الـــودّ بينـــي وبينهـــا ... يـــؤوم بيـــاض الوجـــه منـــي يمينهـــا

حيث طابق بين الضّمير " الياء " و " الهاء "

التّركيب في المقابلة

ونقصد بها اجتماع أكثر من لفظتين متطابقين ـــ سواء مطابقة لغويّة أو سياقيّة في البيت الواحد . وقد جاءت على شكلين : ـــ

١ ـــ استقلال كلّ شطر بلفظتين متقابلتين

وهبني بني قوم وما إن هبأتهم   وأصبحت في قوم وليسوا بمنبتي

إذا وردت أصدرتها ثمّ إنّها   تثوب فتأتي من تحيت ومن عل

٢ ـــ أن يورد لفظتين في شطر ويورد متقابلاهما في الشّطر الثاني

فلا جزع من خلّة متكشف   ولا مرح تحت الغنى أتخيّل

إذا احتملت رأسي وفي الرأس أكثري   وغودر عند الملتقى ثمّ سائري

كما جاء توزيع الألفاظ المتقابلة في شكلين

الأوّل : اجتماع اللّفظتين في شطر واحد من البيت وهو الغالب ، فالشّاعر يميل إلى الجمع بين المتناقضات بجوار بعضها دون فاصل بينها أحيانًا وكأنّهُ بذلك يلغي الحواجز والمسافات بين المتضادات ليظهر المعنى واضحًا : ـــ

وألحقت أولاه بأخراه موفيًا   على قنّة أقعي مرارًا وأمثل

ولست بعلّ شرّه دون خيره   ألفّ إذا ما رعته اهتاج أعزل

الشّكل الثاني : استقلال كلّ لفظة بأحد شطري البيت : ـــ

أليس أبي خير الأواس وغيرها   وأمي ابنة الخيزران لو تعلمينها

فإن يك من جنّ لأبرح طارقًا   وإن يك إنسًا ماكها الإنس تفعل

ـ التّأكيد : ـ

أكثر حروف التوكيد ورودًا عند الشّاعرِ في استعمالاته " قد " ولم تدخل إلاّ على الماضي لإفادة تحقّق وقوع المعنى الّذي تشتمله الجملة : ـــ

وأمّ عيال قد شهدت تقوتهم   إذا أطعمتهم أوتحت وأقلّت

وقد سبقتنا أمّ عمرو بأمرها   وكانت بأعناق المطيّ أظلّت

وجاءت على ندرة مع لام الابتداء :

فقالوا لقد هرّت بليل كلابنا   فقلنا أذئب عسّ أم عسّ فرعل

ـ كما أكّد « بأن » وحدها نادرًا : ـ

فلا تقبروني إنّ قبري محرّم   عليكم ولكن أبشري أمّ عامر

ـ وبها مع لام الابتداء في قوله : ـ

وإنّي لحلو إن أريدت حلاوتي   ومرّ إذا نفس الصّدوف استمرّت

أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم   فإنّي إلى قوم سواكم لأميل

ـ وبلام القسم مع القسم : ـ

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ   سرى راغبًا أو راهبًا وهو يعقل

ـ وأكد بـ « كلّ » مع الضّمير وبدونه : ـ

بات أمّ قيس المربعين كليهما   وتحذر أن ينأى بها المتصيّف

وفاء وفاءت بادرات وكلّها   على نكظ ممّا يكاتم مجمل

وكلّ أبيّ باسل غير أنّني   إذا عرضت أولى الطّرائد أبسل

ومن الأساليب الّتي قلّ اعتماد الشّاعر عليها :

النّفي : -

أسلوب لغويّ تحدّده مناسبات القول ، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردّد في

ذهن المخاطب "(1) . وأكثر أدوات النّفي ورودًا في أسلوب الشّاعر " لا " " ثُمَّ " " لم " ثُمَّ " ما " وقد وردت لا لنفي الأسماء أكثر من ورودها في نفي " الأفعال " لكن بفارق بسيط . وأكثر الأسماء ورودًا المصادر ثُمَّ الصّفات : ـ

ولا ظمــا يــؤحرني وحــرّ ولا خَمْــص يقصــر مــن طــلاب

فــلا حــزع مــن حلّــة متكســى بيْ ولا مــرح تحــت العــى انحيّــل

أمّا الأفعال المنفيّة فالغالب مجيؤها مبنيّة للمعلوم وقلّ فيها البناء للمجهول :

وصــبية جــرد واحــلاق ربصــة إدا ابهحــت مــن جانــب لا تكمــى

ـ الاستفهام :

إنّ أقوى معنى تحدثه أدوات الاستفهام هو نقل الجملة من دائرة المعنى الخبريّ إلى المعنى الاستفهاميّ الّذي هو إنشائي وتغيير مضمونها من معنى محصل إلى معنى يستفسر عن حصوله من عدمه ويتحوّل المتكلّم من مصدرٍ للمعلومة إلى باحث عنها مُتلقٍّ لها "(2) . وقد قلّ اعتماد الشّنْفَرى على الاستفهام في أسلوبه . واقتصرت أدواته على " هل " و " أي " و " كيف " وقد جاء الاستفهام عن المتجدّدات " الأفعال " والثّوابت " الأسماء " دون تخصيص .

الا هــل اتــى فتيــان قــومي جماعــة بمــا لطمــت كــف الفتــاة هجينهــا

تخــاف علينــا الجــوع إن هــي أكثــرت ونحــن جيــاع ايّ آل تالــت

ـ النّداء :

لم نجد من حروف النّداء إلاّ " الياء " وعلى ندرة ، ووردت في نداء العاقل وغير العاقل دون تخصيص :

---

(1) في النّحو العربيّ " نقد وتوجيه " : مهدي المخزومي ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص٢٤٦ .

(2) دور الحروف ، ص١٧٨ .

يا صاحبي هل الحذار مسلمي   أو هل لحتف منه من مصرف

يا ربّ عور جنب من تهامه

وقد كان لهذا الحرف دوره في موسيقى الكلام ، حيث ورد في صدر البيت فكان بما فيه من مدّ لافتًا صوتيًا ومعنويًا حين يلفت إحساس المنادي ـــ والمتلقي في حكمه ـــ لما بعد النداء من كلام .

* * * * *

خلاصة البحث

في هذه الدّراسة وضعت شعر الشَّنْفَرى تحت مجهر البحث العلميّ من منظور لغويّ ومنهج وصفي لأقف على سمات تراكيب الشّاعِر وخصائص تعبيراته الأدبيَّة الّتي تبلورت على شكل قصيدة شعريّة . وقد سارت الدّراسة في ثلاث مستويات ؛ مستوى الموسيقى والتّراكيب ، والأساليب ، والأحكام الّتي وصلت إليها الدّراسة وخرجت بها أحكام نابعة من داخل شعر الشّاعِر لا مفروضة عليه ومستمدّة من واقع استعماله للغة لا من خارجه فبعدت بذلك عن الإغراب في التّصوّر والتّعميم في النّتائج . وقد أوضحت الدّراسة أنّ الشّاعِر قد جعل من شعره « حرفًا وكلمة وتركيبًا » ناطقًا رسميًّا عنه ومعبِّرًا عن شعوره وذاته هو وإن مثلت ذاته أحيانًا ذوات من هم حوله كما جعله معبِّرًا عن واقع يعيشه ـــ أو يحاول أن يتعايش معه ـــ وأفكار يؤمن بها لذا تضمّن أسلوبه طاقتين عاليتين تسيران في نفس الاتّجاه إحداها شعوريّة موحية والأخرى إخباريّة صادقة أو متخيّلة . والموسيقى وإن لم تكن همّ الشّاعِر الوحيد إلاّ أنَّهُ استغلّ كافّة إمكاناها ـــ الصّوت المجرّد ، التّقسيم بأشكاله المختلفة ، والتّكرار بكلّ صوره ـــ علاوة على الوعاء الخارجي المتمثّل في وزن القصيدة وقافيتها ـــ في تحقيق التّفاعل بينه وبين سامعه ولفت انتباهه لمضمون كلامه ومراميه . وقد سارت لغة الصّعاليك ـــ والشَّنْفَرى يمثّل واحدًا منهم ـــ على قواعد اللّغة فهم وإن قد خرجوا على قبائلهم اجتماعيًّا وعاطفيًّا وفنيًّا إلاّ أنَّهُمْ لم يخرجوا « لغويًّا » عنهم .

- اعتمد الشَّنْفَرى كثيرًا على « الفعل » وزاوج بين أزمنته ليعبّر عن الحدث والحركة بكافّة أشكالها ومختلف أوقاها في الماضي والحاضر والمستقبل ، كما ربط هذه الأفعال ربطًا وثيقًا بذاته وشعوره ، لذا فاق الماضي المضارع وفاق المضارع الأمر . وإن كان الشّاعِر قد استغلّ الفعل للتّعبير عن الحدث والحركة فإنَّهُ سخّر الأسماء للتّعبير عن حقائق الأشياء والثّوابت غير المتغيّرة والّتي يعجّ بها العالم من حوله .

ـ الحركة الّتي هي قوام حياة الشّاعِر وأهمّ مظهر لقوّته كانت سمة غالبة على أساليبه ، فالتّقديم والتّأخير وعزل بعض العناصر عن التّركيب بواسطة الحذف أو إضافتها عن طريق الزّيادة والاعتراض وإجراء المقابلة بين المتضادّات كلّها وسائل أحسن الشّاعِر استغلالها ليعبّر عن حركيّة المشاعر والمواقف والأفكار .

ـ اتّضح من البحث مدى التّشابه بين « اللاميّة » وبقيّة شعر الشّنْفَرى في السّمات اللّغويّة والخصائص الأسلوبيّة ، الأمر الّذي يرجّح نسبة هذه القصيدة إليه ، فهي جزء من لباسه الشعري الّذي ترك عليه بصماته الخاصّة في تقليب اللّغة واستخدام إمكاناتها المختلفة في فنّه الشعري .

وخلاصة لذلك كلّه نقول : إنّ اللّغة بحروفها وكلماتها وتراكيبها وأساليبها كانت مبسوطة أمام وعي الشّاعِر فانتقى منها ما اتّفق مع ذاته وموضوعه ، وحقّق له أهدافه .

مراجع البحث

١ ــ أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي : النعمان القاضي ، دار الثقافة ودار التوفيق ، الأزهر ، ١٩٨١ .

٢ ــ اتجاهات البحث الأسلوبي : شكري محمد عياد ، دار العلوم ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٥ .

٣ ــ الأسلوب دراسة لغوية إحصائية : سعد مصلوح ، دار البحوث العلمية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٠ م .

٤ ــ أصوات اللغة العربية ((دراسة نظرية وتطبيقية)) : محمد حسن حسن جبل ، ط٣ .

٥ ــ الأصول في النحو : لأبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي ، تحقيق عبد الحسين الفيلي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٧ ــ ١٩٨٧ .

٦ ــ أضواء على الأدب الحديث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨١ .

٧ ــ الأمالي : لأبي عليّ القالي ، دار الكتاب العربيّ ، بيروت .

٨ ــ أنوار الربيع في أنواع البديع : لابن معصوم ، تحقيق شاكر هادي شاكر ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ط١ ، ١٩٦٩ م .

٩ ــ التراكيب الشائعة في اللغة العربية ((دراسة إحصائية)) : محمد علي الخولي ، دار العلوم ، ط١ ، ١٤٠٢ ــ ١٩٨٢ م .

١٠ ــ التركيب اللغوي للأدب : لطفي عبد البديع .

١١ ــ التكرير بين المثير والتأثير : عز الدين علي السيد ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، ط١ ، ١٣٩٨ ، ١٩٧٨ م .

١٢ ــ التمرد والغربة في الشعر الجاهلي : عبد القادر عبد الحميد زيدان ، دار الوفاء ، الإسكندرية .

١٣ ــ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد ، ١٩٨٠ .

١٤ ــ الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني : ابتسام أحمد حمدان ، ط١ ، ١٩٩٢ م .

١٥ ــ الخصائص : لأبي الفتح عثمان بن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى ، بيروت ــ لبنان .

١٦ ــ خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية .

١٧ ــ خصائص العربية في الأفعال والأسماء ((دراسة لغوية مقارنة)) : إسماعيل أحمد عمايرة ، دار حنين ، عمان ــ الأردن ، ط٢ ، ١٤١٢ ــ ١٩٩٢ م .

١٨ ــ خلف الأحمر الشاعر العالم : فضل بن عمار العماري ، مكتبة التوبة ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٨ ــ ١٩٩٨ .

١٩ ــ دراسات لغويّة : محمّد عَليّ الخولي ، دار العلوم للطّباعة والنّشر ، ١٤٠٢ ــ ١٩٨٢ .
٢٠ ــ دراسة الأدب العربيّ : مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ م .
٢١ ــ دراسة في لغة الشّعر ((رؤية نقديّة)) : رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الإسكندريّة .
٢٢ ــ دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيّات ، مطبعة الرّسالة ، ١٩٤٥ م .
٢٣ ــ دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمّد رضوان الدّاية وفايز الدّاية ، دار قتيبة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٣ م .
٢٤ ــ دور الحرف في معنى الجملة : الصّادق خليفة راشد ، منشورات جامعة قان يونس ، بنغازي ، ١٩٩٦ .
٢٥ ــ سرّ الفصاحة ، للخفاجي ، شرح وتصحيح عبد المتعال الصّعيدي ، مكتبة ومطبعة محمّد عليّ صبيح وأولاده ، القاهرة ، ١٣٨٩ ــ ١٩٦٩ م .
٢٦ ــ شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى : لابن هشام ، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد ، دار الفكر .
٢٧ ــ شرح الملوكي في التّصريف : موفّق الدّين أبو البقاء عَلي بن يعيش بن أبي السّرايا ، تحقيق فخر الدّين قباوة ، المكتبة العربيّة ، حلب ، ط١ ، ١٣٩٣ ــ ١٩٧٣ .
٢٨ ــ الشّعر الجاهليّ : محمّد النّويهي ، الدّار القومية .
٢٩ ــ الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية : عزّ الدّين إسماعيل ، دار الفكر العربيّ ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٦ .
٣٠ ــ الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه : اليزابيث دور ، ترجمة محمّد إبراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت ، ١٩٦١ م .
٣١ ــ الشّعر والتجربة : ارشيبالدماكليتس ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربيّة ، بيروت ، ١٩٦٣ م .
٣٢ ــ شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي : عبد الفتّاح عبد المحسن الشطيّ ، دار قباء للطّباعة والنّشر ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
٣٣ ــ الشّعراء السّود : عبده بدوي ، الهيئة العامّة ، ١٩٧٣ م .
٣٤ ــ الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي : الدّكتور يوسف خليف ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ .
٣٥ ــ الصّناعتين : لأبي هلال العسكري ، تحقيق عليّ محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ط٢ ، ١٩٧١ م .
٣٦ ــ الصّوت : الكسندر فرون ، ترجمة محمّد عزّ الدّين فؤاد ، ومراجعة عَلي شُعَيب ، دار الكرنك ، القاهرة ، ١٩٦٢ .
٣٧ ــ الصّوتيّات وعلم الفونولوجيا : مصطفى حركات ، المكتبة العصريّة ، صيدا ــ بيروت ، ط١ ، ١٤١٨

ـــ ١٩٩٨ .

٣٨ ـــ الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشابي : مدحت سعيد الجيّار ، الدّار العربيّة والمؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، ليبيا ، ١٩٨٤ م .

٣٩ ـــ الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنيّة ((الأصول والفروع)) : صبحي البستاني ، دار الفكر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ م .

٤٠ ـــ الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام : عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، ط٢ ، ١٩٩٩ .

٤١ ـــ الطّراز : يحيى بن حمزة العلوي ، مكتبة العلاّف ، الرّياض .

٤٢ ـــ العلاقات الدّلاليّة والتّراث البلاغي العربيّ ((دراسة تطبيقيّة)) : عبد الواحد حسن الشّيخ ، الإشعاع الفنيّة ، مصر ، ط١ ، ١٤١٩ ـــ ١٩٩٩ م .

٤٣ ـــ علم الأسلوب : صلاح فضل ، منشورات دار الجديدة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ م .

٤٤ ـــ علم اللّغة والدّراسات الأدبيّة : برند شبلنر : ترجمة وتقديم وتعليق محمود جاد الربّ ، الدار الفنيّة ، ط١ ، ١٩٨٧ .

٤٥ ـــ علم النّفس في الفنّ والحياة : يوسف مراد ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ م .

٤٦ ـــ العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده : ابْن رشيق القيرواني ، تحقيق محمّد محيي الدّيْن عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ـــ لبنان ، ط٥ ، ١٤٠١ ـــ ١٩٨١ .

٤٧ ـــ عن علم التّجويد في ضوء الدّراسات الصّوتيّة الحديثة : عبد العزيز أحمد علاّم ، ط١ ، ١٤١٠ ـــ ١٩٩٠ .

٤٨ ـــ فقه اللّغة وخصائص العربيّة : محمّد المبارك ، دار الفكر ، بيروت ، ط٧ ، ١٤٠١ ـــ ١٩٨١ م .

٤٩ ـــ في الأصوات اللغويّة ((دراسة في أصوات المدّ العربيّ)) : غالب فاضل المطّلبي ، دار الحريّة ، بغداد ، ١٩٨٤ م .

٥٠ ـــ في أصول النّقد الأدبي : أحمد الشّايب .

٥١ ـــ في معرفة النّصّ : يمنى عيد ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥ م .

٥٢ ـــ في النّحو العربيّ ((نقد وتوجيه)) : مهدي المخزومي ، بيروت ، ١٩٦٤ .

٥٣ ـــ في نحو اللّغة وتراكيبها ((منهج وتطبيق)) : خليل أحمد عمايرة ، عالم المعرفة ، جدّة ، ط١ ، ١٤٠٢ ـــ ١٩٨٤ .

٥٤ ـــ في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ القديم : عثمان موافي ، دار المعرفة الجامعيّة ، الإسكندريّة ، ط٣ .

٥٥ ـــ قراءات أسلوبيّة في الشّعر الجاهلي : موسى ربابعة ، مكتبة الكتاني ، إربد ـــ الأردن ـــ دار الكندي

للنّشر والتّوزيع ، ٢٠٠١ .

٥٦ ــ القصيدة العربيّة بين التّطوّر والتّجديد : عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٤١٤ ــ ١٩٩٣ .

٥٧ ــ قضايا الشّعر والنّقد العربيّ : إبْرَاهيم عبد الرَّحْمَن محمَّد ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .

٥٨ ــ قضايا النّقد الأدبي والبلاغة : العشماوي .

٥٩ ــ القيمة الوظيفيّة للصوائت ((دراسة لغويّة)) : ممدوح عبد الرَّحْمَن ، دار المعرفة الجامعيّة ، مصر ، ١٩٩٨ .

٦٠ ــ كتاب سيبويه : لأبي بشر عَمْرو بن عثمان بن قنبر ، تحقيق عبد السّلام هارون ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٦٦ ــ ١٩٧٧ .

٦١ ــ كتاب في التّصريف : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق وتعليق محسن سالم العميري ، مكتبة التراث ، مكّة ، ط١ ، ١٤١٨ ــ ١٩٨٨ م .

٦٢ ــ كتاب القوافي : القاضي أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن التّنوخي ، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحيي الدِّين رمضان ، دار الإرشاد ، بيروت ، ط١ ، ١٣٨٩ هــ ــ ١٩٧٠ م .

٦٣ ــ الكليّات معجم في المصطلحات والفروق اللّغويّة : لأبي البقاء أيوّب بن موسى الحسيني الكفوي ، تحقيق عدنان درويش ومحمّد المصري ، دمشق ، وزارة الثّقافة ، ط٢ .

٦٤ ــ لغة الشّعر العراقي المعاصر : عمران حضير حميد الكبيسي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢ م .

٦٥ ــ اللّغة العربيّة معناها ومبناها : تمّام حسّان ، دار الثّقافة ، الدّار البيضاء ، المغرب .

٦٦ ــ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد اللّه الطيّب ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٠ م .

٦٧ ــ المؤثّرات الإيقاعيّة في لغة الشّعر : ممدوح عبد الرَّحْمَن ، دار المعرفة الجامعيّة ، الإسكندريّة ، ١٩٩٤ .

٦٨ ــ المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر : لابن الأثير ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، منشورات دار الرّفاعي ، الرّياض ، ١٩٨٤ .

٦٩ ــ مدخل إلى علم الأسلوب : شكري محمّد عياد ، دار العلوم ، الرّياض ، ١٤٠٢ ــ ١٩٨٢ .

٧٠ ــ معاني القرآن : لأبي زكريا يحيى بن زياد الفرّاء ، تحقيق محمّد علي النجّار وأحمد نجاتي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ م .

٧١ ــ معترك الأقران في إعجاز القرآن : جلال الدِّين عبد الرَّحْمَن أبي بكر السّيوطي ، تحقيق علي محمّد البجاوي ، دار الفكر العربيّ .

٧٢ ــ معجم علم الأصوات : محمّد عَليّ الخولي ، ط١ ، ١٤٠٢ ــ ١٩٨٢ .

٧٣ ـــ المعنى والإعراب عند النحويين ونظريّة العامل : عبد العزيز عبده أبو عبد الله ، الكِتاب للتوزيع ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٢ م .
٧٤ ـــ مقالات في الشّعر الجاهلي : يوسف اليوسف ، دار الحقائق ، بيروت ، ١٩٨٠ م .
٧٥ ـــ المقتضب : لأبي العبّاس محمّد بن يزيد المبرد ، تحقيق محمّد عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب ، بيروت .
٧٦ ـــ مناهج البحث في اللّغة : تمام حسّان ، المكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ١٩٥٥ م .
٧٧ ـــ المنصف : شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جنّي النحوي لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري ، تحقيق لجنة من الأستاذين إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين ، دار إحياء التّراث ، مصر ، ط١ ، ١٣٧٣ ـــ ١٩٥٤ م .
٧٨ ـــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجنّي ، تونس ، ١٩٦٦ .
٧٩ ـــ موسيقى الشّعر : إبرَاهيم أنيس ، دار القلم للطّباعة والنّشر ، بيروت ـــ لبنان ، ط٤ ، ١٩٧٢ .
٨٠ ـــ النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق : عدنان بن ذريل ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ م .
٨١ ـــ نقد الشّعر : قدامة بن جعفر ، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليّات الأزهريّة ـــ القاهرة ، ١٩٧٩ .
٨٢ ـــ همع الهوامع : للسّيوطي .
٨٣ ـــ الوافي في العروض والقوافي : الخطيب التّبريزي ، تحقيق عمر يحيى وفخر الدّين قباوة ، دمشق ، دار الفكر ، ١٩٧٩ .

المقالات :

٨٤ ـــ أسلوب التّكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشّعراء : شفيع السّيد ، مجلّة إبداع ، ع٦ ، السّنة الثّانية ، يونيه ، ١٩٨٤ .
٨٥ ـــ ظاهرة التّكرار في شعر أبي القاسم الشابي : زهير أحمد المنصور ، جامعة أمّ القرى ، م١٣ ، ع٢١ رمضان ، ١٤٢١ ، ٢٠٠٠ م .
٨٦ ـــ علم الأسلوب وصلته بعلم اللّغة : ؟؟ ، مجلّة فصول ، م؟ ، ع١ ، ١٩٨٤ .
٨٧ ـــ قراءة أسلوبيّة لشعر حافظ إبرَاهيم : شكري محمّد عياد ، مجلّة فصول ، م١ ، ع٢ ، ١٤٠١ ـــ ١٩٨١ .
٨٨ ـــ المعجم الشّعريّ عند حافظ إبرَاهيم : أحمد طاهر حسنين ، مجلة فصول ، م١ ، ع٢ ، ١٤٠١ ـــ ١٩٨١ .
٨٩ ـــ مفهوم الأسلوب : شكري عياد ، مجلة فصول ، م١ ، ع١ ، ١٩٨٠ .

الخصائص الصوتية ودلالاتها النفسية في شعر الدكتور إبراهيم المقادمة

دكتور/ محمد رمضان البع[1]

ملخـــص :

تناول هذا البحث عرضاً موجزاً لتاريخ دراسة العرب القدماء للأصوات اللغوية وبياناً لآرائهم حول علاقة الأصوات بالمعاني الدالة عليها ، وتعريفاً بمحاولاتهم في مراجعة مخـــارج الأصـــوات وصفاتها ودلالاتها وما تدل عليه من معان نفسية وتطبيق ذلك علـــى بعـــض النصوص الشعرية عند المقادمة وتحليلها للوقوف على مدى استفادته مـــن الأصـــوات الصـــائتة والصـــامتة وتوظيفه لخصائصها الصوتية في التعبير عن أغراضه الشعرية كالرفض والشوق والصمود والتحدي

Abstract

Sound Features and their Psychological significance in the Poetry of Dr. Ibrahim Almagadma

This study is brief survey of the study of the sound by the ancient Arabs' in terms of the relationship between sounds and meainings indicated by these sounds. It is also an introduction of the Arabs' attempts to link between the articulation of the sound and the meanings psychological manikins

The study is also an application of this sound system the poetry of El- Magadma's Poetry. It is an attempt to explore to what extent El Magadmu made use of vowels and the consonants and his employment of these sounds.

١ - الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية. كلية الآداب الجامعة الإسلامية - غزة

مقــدمة :

تعد الدراسة الصوتية إحدى الدراسات اللغوية التي اهتم بها علماء العــرب الأوائل حتى وصلت درجة متقدمة على غيرها ، وقد وصل الأمر بالعلماء العرب إلى الارتحال إلى البادية حتى يتمكنوا من التقاط الأصوات العربــية علـــى أصولها من ألسنة العرب الأقحاح . ويعود ذلك الاهتمام بالأصوات إلى ارتباطها بقراءة القرآن الكريم وتجويده .

كما تنبه بعض اللغويين العرب القدماء إلى دلالة بعض الأصوات اللغوية وذلك من خلال ارتباطها بالكلمة الواحدة ، إلا أنّ هذه الدلالة لم ترق إلى مستوى تحليل النصوص الأدبية من خلال مخارج أصواتها وصفاتها .

وقد حاول عدد من الباحثين المحدثين استيحاء بعض الدلالات من خلال الأصوات وذلــك عــبر مـــا يرتبط به الصوت من صفات عامة أو خاصة إضافة إلى مخرج ذلك الصوت .

ولعــل هـــذا البحث وعنوانه – الخصائص الصوتية ودلالاتها النفسية في شعر د. إبراهـــيم المقادمـــة، رحمـــه الله تعـــالى – محاولة لدراسة الدلالة المستوحاة من الألفاظ والأصوات التي تضمنتها الأساليب اللغوية وأكثر الشاعر من استعمالها في قصائده للتعبير عـــن معـــاني الرفض والثورة والشوق والحنين والصمود والتحدي، وذلك من خلال ، وصـــف بعض مخارج الأصوات العربية ، ثم تحليل نصوصه الشعرية لغرض الوقوف على الدلالات المستوحاة من الأصوات الصائته "الحركات الطوال" والأصوات الصامتة والتي كان لها بروز واضح في أشعاره .

لقد اهتم علماء الدرس اللغوي قديماً بدراسة الأصوات وخاصة الحركات في كثير من اللغات، كما إهتم علماء العربية بالدراسة الصوتية أيضاً. ويعد الخليل بن أحمد أول من درس الأصوات العربية وقسمها إلى حروف وحركات فقال: "في العربية تسعة وعشرون حرفاً منها خمسة وعشرون حرفاً صحاحاً لها أحياز ومدارج، وأربعة أحرف هوائية هي الواو والياء والألف اللينة والهمزة".[1]

---

(1) العين: ١/٥٧

وقد سماها الأزهري بحروف الجوف، وعلل تسمية الخليل لها بالحروف الهوائية وتسميته لها بحروف الجوف لكونها تخرج من هواء الجوف.[1]

وكما هو واضح فإن عدد الحروف التي رويت عن الخليل وتابعه فيها سيبويه تسعة وعشرون حرفاً مرتَّبة بحسب مخارجها وباستثناء وجود الألف من جملة الحروف، فإن ترتيب الخليل وسيبويه دقيق يتفق إتفاقاً تاماً مع الدراسات الحديثة في ترتيب مخارج الأصوات العربية، أما وجود الألف من جملة الحروف في ترتيب الخليل كما ذكرنا وقد تبعه سيبويه في قوله: "فأصل حروف العربية تسعة وعشرون حرفاً: الهمزة والألف والهاء والعين إلخ....).[2]

فجعل الهمزة والألف في أول ترتيبه وكذلك أوردهما الخليل في ترتيبه إلا أنه وضعهما في آخر الحروف. والمهم هنا أن نعرف ماذا قصد الخليل وسيبويه بالجمع بين الهمزة والألف وقد تبعها في ذلك أكثر النحاة واللغويين القدماء ونسبوهما إلى مخرج واحد هو الحنجرة.[3] وتختلف آراء الباحثين المحدثين حول هذه النقطة. فمن قائل[4]: إنه من المحتمل أن يكون الذين نقلوا عن سيبويه قد حمّلوا كلامه أمراً لم يقصده حين ذكر الألف بعد "الهمزة" فربما أراد بكلمة (الألف) تفسير المقصود من كلمة "الهمزة" التي – فيما يبدو- كانت مصطلحاً صوتياً غير مألوف في أيامه، أو حديث العهد بين الدارسين فأراد توضيحه بذكر مرادف له أكثر شهرة وألفة[5]، وهذا رأي مستبعد إذا عرفنا أن سيبويه قد نصّ صراحة في أكثر من موضع من كتابه على أن "أصل حروف العربية تسعة وعشرين حرفاً" وفي هذا دليل على أن سيبويه لم يقصد الألف أن تكون تفسيراً لكلمة الهمزة ومرادفة لها. إذ لو صح هذا لكان عدد الحروف عنده ثمانية وعشرين ولكنه جعلها تسعة وعشرين لأن (الألف) عنده حرف قائم بذاته غير الهمزة. يضاف إلى هذا

(1) تهذيب اللغة: ١٥/٦٤٩

(2) الكتاب لسيبويه ٢/٤٠٤

(3) البحث اللغوي عند العرب د. أحمد مختار عمر، ٨٤.

(4) أبحاث في اللغة العربية داوود عبدو ٩١

(5) الأصوات اللغوية، د. ابراهيم أنيس، ١٤٦

ما روي عن أستاذه الخليل بن أحمد في كتابه (العين)[1] من أن في العربية "تسعة وعشرين حرفاً".

ويرى باحث آخر أنه من المحتمل (أن يكون سيبويه قد وصف ذلك النوع من الألف المشوب بهمزة "ومن العرب من يقلب الألف همزة قلباً كاملاً فيقول: دَأَبَّة في دابة وهكذا"وهي خاصة في بعض اللهجات العربية)[2] وهذا أيضاً قول مستبعد لأننا إذا افترضنا أن الألف التي قصد إليها سيبويه هي الألف المشوبة بهمزة، فإن هذا الإفتراض يجعل من الألف صورة للهمزة ذاتها أو مرادفاً لها، وهذا يعود بنا إلى الرأي السابق وهو لا يتفق ونص سيبويه الذي أشرنا إليه ولا يبقى بعد استبعاد الرأيين السابقين إلاّ القول بأن "الألف" عند سيبويه هي ألف المد "وقد تسمى الألف اللينية وهي حركة طويلة، وليست حرفاً "صامتاً" وعلى هذا المفهوم يكون سيبويه قد إلتبس عليه الأمر حين وضع ألف المد مع جملة الأصوات الصامتة، لأن هذه الألف من الحركات فلا مجال لذكرها في جملة الحروف"الصوامت"[3].

وعلى العموم فإن الباحثين المحدثين يجمعون على أن الصوامت ثمانية وعشرون فهم يخرجون ألف المد منها، [لأنها لا تكون إلا مداً لحركة ولا تعتريها الحركات كما تعتري الحروف الصامتة][4].

أما ابن جني فقد اعتبر "الحركات أبعاض حروف المد واللين وهى الألف والياء والواو فقال: "وأعلم أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين وهي الألف والواو والياء فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاثة وهى الفتحة والضمة والكسرة، وقد كان متقدموا النحاة رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة وقد كانوا في ذلك على طريقة مستقيمة.[5] وكما هو

(١) العين، ٦٤،٦٥

(٢) البحث اللغوي عند العرب، ٨٥

(٣) البحث اللغوي عن العرب، أحمد مختار عمر ٨٤.

(٤) كلام العرب د. حسن ظاظا ١٦.

(٥) سر صناعة الإعراب ١٧/١

واضح من كلامه فإن ابن جني لم يعترض على تسمية النحاة الضمة بالواو الصغيرة والفتحة بالألف الصغيرة والكسرة بالياء الصغيرة بل علل ذلك بقوله: "ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف توام كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض"(١)، وقدّم ابن جنى أمثلة عديدة ترجح الرأي الذي ذهب إليه، كما فرق بين هذه الحروف الثلاثة من حيث كيفية نطقها ومواقعها من الحلق واللسان والشفتين بما يتناسب وتفريق علماء الأصوات المحدثين.(٢)

وقد ظل ابن جني يناقش شيخه في أمر الحركات، على الرغم من أنه كان معجباً باستدلاله على أن مكانها الحرف، وذلك بعد تقديمه لمجموعة من الأدلة على أن مكانها بعده فيقول: "والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة، الألف ثم الياء ثم الواو، وأوسعها وألينها الألف إلا أن الصوت الذي يجري في الألف مخالف للصوت الذي يجري في الياء والواو، والصوت الذي يجري في الياء مخالف للصوت الذي يجري في الواو.(٣) وقد أرجع ابن جني ذلك إلى اختلاف أحوال الفم والحلق عند النطق اللذّين يكونان منفتحين مع الألف، أما الياء فتكتنف فيها الأضراس جنبات اللسان، وتكون الشفتان في حالة ضم مع وجود بعض الإنفراج ليخرج فيه الصوت مع النفس، فكلما اختلفت أشكال الفم والحلق والشفتين مع هذه الأحرف الثلاثة، اختلف الصدى المنبعث من الصدر وذلك في قولك في الألف: (أ ا)، وفي الياء (إي)، وفي الواو (أُ و)(٤).

ومما سبق يتبين أن الحروف الصوامت ثمانية وعشرون حرفاً تتنوع في مخارجها وصفاتها اعتماداً على طريقة نطق الحرف ودرجة اعتراض عضو النطق أو كمية انحباس الهواء الخارج عند نقطة اعتراض العضو له.

---

(١) سر صناعة الإعراب ١/١٧

(٢) البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح- رسالة ماجستير، إبراهيم مصطفى رجب ٢٤

(٣) سر صناعة الإعراب ١/٨، ٣٢، ٣٣

(٤) سر صناعة الإعراب ١/٨، وينظر البنية الصوتية ٢٤، ٢٥

وقد أشار علماء العرب الأوائل إلى العلاقة بين الحروف الصوامت ودلالتها على بعض المعاني المستوحاة من مخارجها وصفاتها، قال الخليل: "وأما الحكاية المضاعفة فإنها بمنزلة الصلصلة والزلزلة فهم يتوهمون في حين الحركة ما يتوهمون في جرس الحكاية نفسها قولك: صر الجندب وصرصر الأخطب (الصقر) صرصرة فكأنهم توهموا في صوت الجندب مداً وفي صوت الأخطب ترجيعاً"[1]. وقد أورد ابن جني في مواضع متفرقة من كتابه أمثلة عديدة وهي تختص باستحياء دلالة الصوت المنطوق تعزيزاً للمعنى المقصود في الكلمة أو كما يقول: "سوقاً للحروف على سمة المعنى المقصود والغرض المطلوب" يقول مثلاً في لفظ (بحث): "فالباء لغلظها تشبه خفقة الكلف على الأرض، والحاء لصحلها (الصحل بحه في الصوت) تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذ غارت في الأرض والثاء للنفث والنبت للتراب"[2].

ونلاحظ أن ابن جني في تشبيه الحروف قد اعتمد على صفاتها فاستوحى صفات الصوت للتوصل إلى معناه أو تقريب دلالته بتشبيهات مستمدة من أصوات الطبيعة وأحداثها وحركاتها.

وقد وجد هذا الرأي قبولاً عند بعض المحدثين فتوسعوا فيه وساقوا له أمثلة عديدة منها ما ذكره محمد المبارك حيث قال إن الكلمات التي تبدأ بحرف الغين ومشتقاتها تدل كلها على الإستتار والغيبة والخفاء. والتي تبدأ بحرف القاف وتشتمل عليه، كلها تتضمن معنى الإصطدام أو الإنفصال وتقترن بحدوث صوت شديد تصوره القاف في شدتها[3]

وقد مثل لذلك بكلمة غرق التي يحصل معناها من تلاقي معاني حروفها "فالغين تدل على غيبة الجسم في الماء والراء تدل على التكرار والإستمرار في سقوطه والقاف تدل على اصطدام الجسم في قعر الماء والمعنى الإجمالي الحاصل من اجتماع المعاني الجزئية للحروف هو مفهوم مادة (غرق)[4].

---

(1) كتاب العين المقدمة ٦٢،٦٣/١

(2) الخصائص ١٦٢/٢، ١٦٣ وينظر ١٥٧/١.

(3) فقه اللغة وخصائص العربية لمحمد المبارك ١٠٤،١٠١

(4) فقه اللغة وخصائص العربية لمحمد المبارك ١٠٥

وهذا الاتجاه نجده عند أحد علماء الغرب وهو العالم الانجليزي ستيفن أولمان الذي يرجع الفضل في ذلك إلى عالمين غربيين من علماء اللغة وهما "اوجدن، وريتشاردز".

إذ يقول: "فالدورة (هي عملية التعبير عن المعنى) يجب أن تبدأ عن طريق الفكرة. أي عن طريق المحتوى العقلي الذي تستدعيه الكلمة والذي يرتبط بالشيء وسوف نعرف اللفظ حينئذ بأنه الصيغة الخارجية للكلمة وأما المدلول فهو الفكرة التي يستدعيها اللفظ".[1] وإن كان يوضح لنا أن العلاقة بين اللفظ ومدلوله علاقة متبادلة، فليس اللفظ وحده هو الذي يستدعي المدلول أيضاً يمكنه أن يستدعي اللفظ، وهذه العلاقة بينهما هي ما يمكن أن يطلق عليها بمصطلح (المعنى)، فيعرف المعنى: بأنه العلاقة المتبادلة بين اللفظ والمدلول، علاقة تمكن كل واحد منهما من استدعاء الآخر.

ثم يمثل لذلك بعدة كلمات تتحقق فيها هذه العلاقة، فكلمة (قهقه) عنده معبرة ووصفية إلى حد ما للصيغة نفسها والأصوات فيها دليل على دلائل المعنى وفي استطاعة الأجنبي الذي لا يعرف مدلول هذه الكلمة أن يخمن هذا المعنى تخميناً دقيقاً إلى حد ما على حين أنه لا يمكنه ألبته أن يخمن معنى كلمة منضدة مثلاً من الصوت نفسه وكذلك يرى كلمة تمايل أنها ترجمت فيها الحركة ترجمة بيانية دقيقة بوسائل صوتية.[2]

ويذكر الدكتور إبراهيم أنيس أن الدارسين في الجامعات الأوروبية كانوا حتى منتصف القرن التاسع عشر ينتصرون لفكرة الصلة بين اللفظ ومدلوله ولكن عندما نشطت الدراسة اللغوية في أواخر هذا القرن وأوائل القرن العشرين ظهر الرأي المعارض لهذه الفكرة وأحتج أصحابه بوجود المشترك اللفظي والمترادف وتطور الأصوات والمعاني، ثم وقف الدكتور أنيس من الرأيين موقفاً وسطاً فقال: "ونحن حين نتخذ طريقاً معتدلاً بين هؤلاء وهؤلاء ندرك كل الإدراك أن في اللغة معاني تتطلب أصواتاً خاصة وأن هناك من المدلولات ما تسارع اللغة للتعبير عنه بألفاظ معينة"[3] ثم قال ولا يسع الباحث المنصف

---

[1] دور الكلمة في اللغة ترجمة د. كمال محمد بشر ٥٩/٦٠.

[2] دور الكلمة في اللغة ٧١، ٧٢.

[3] من أسرار اللغة ١٤٤، ١٤٥.

بعد كل هذا إلا أن يعد أولئك الذين انتصروا للربط بين الأصوات والمدلولات قوماً من الأدباء يستشفون من الكلمات أموراً سحرية ويتخيلون في منطوقها رموزاً وعلامات لا يراها اللغوي العلمي".[1]

دلالة الحركات الطوال والحروف الصوامت في شعره:

إن الناظر في أشعار الدكتور الشهيد إبراهيم المقادمة يرى مدى ما وصلت إليه النزعة الوطنية عنده وسيطرتها على مشاعره وأحاسيسه وهي نزعة قوية تقوم على دوافع دينية ومبادئ عقديه في حبه لوطنه ومقاومته للغاصب المحتل طمعاً في نيل الشهادة والفوز بالجنة. كيف لا وهو رجل قد خاض تجربة السجن مرات عديدة وتعرض للبطش والتعذيب من قبل الأعداء والأقرباء ولعل حبه لوطنه وترابه المقدس ورغبته الجامحة في تحرير أرضه التي ولد ونشأ وتنقل في قراها، دفعه إلى الجهر بالحق والدعوة إلى الجهاد والمقاومة في كل ندوة أقامها أو درس ألقاه في المساجد والأماكن العامة، وقد أمضى سنوات طويلة في مقارعة المحتل يصارع من أجل الحرية والبقاء وإقامة الدولة الإسلامية، واستطاع الشاعر أن يستثمر نتاج هذه العقود ليكون لساناً صادقاً ومعبراً عن حال أمته وشعبه.

وإذا كانت النزعة الوطنية بجذورها الدينية قد سيطرت على شاعرنا الشهيد فلا عجب أن تلعب الحركات الطوال [الصوائت] دوراً بارزاً في إضفاء دلالة الرفض والتحدي على شعره، ويستطيع المتأمل في شعره القول: إن الصوائت قد برزت بروزاً واضحاً فيه، وإن الشاعر قد اعتمد عليها اعتماداً كبيراً وبدت واضحة في كلماته وأسطره الشعرية، وذلك لأن امتداد الحركات الطويلة [الألف والواو والياء] عامل أساسي في اتساع دلالاتها المتنوعة الأمر الذي هيأ للشاعر فرصة استطاع من خلالها أن يعبر عن مشاعره الممتدة وأحاسيسه العميقة. وللوقوف على دلالة الحركات الطويلة ودورها في التعبير عن غضبه وثورته على أعدائه، ورفضه وتحديه لظلمهم وبطشهم لننظر

---

(1) من أسرار اللغة ١٤٩.

إلى قصيدته في التحقيق ونرى كيف تتتابع الحركات الطوال "الصوائت" سريعة ليمتد معها الصوت ويعلو بوضوح معبراً عن عزيمته القوية ومناسبة للحال الذي هو فيه :

وقلبي نابض، هاتوا سلاسلكم
هاتوا بنادقكم
هاتوا قنابلكم
لن نستكين لبطشكم هيهات، لن نرحل
ويأتي الليل يطرق بابنا المقفل
ويمضي الليل، هيا دونكم جسدي
وهات القيد، مزق معصمي الأجدل [1]

تتجلى في هذه القطعة الشعرية نزعة التحدي والصمود، خاصة وهي قصيدة نظمها وهو مكبل في القيود يكابد بطش المحتل وسجنه. وكأن طول مدة السجن وفترة التعذيب والاعتقال لم تفت في عضده ولم توهن من عزيمته وثباته ولم يجد في التعبير عن هذه المعاني السامية غير الحركات الطوال [الألف والواو والياء] التي ينسجم كمها الصوتي وامتدادها مع الكم الهائل من الغضب والتحدي اللذين يسيطران على عاطفة الشاعر، لذلك لم يكن غريباً أن يكرر الشاعر الصوائت أربعاً وعشرين مرة في أربع وعشرين كلمة ضمن ست أسطر شعرية فقط، بل نجد تكريره للصائت مرتين في أسماء فعل الأمر لتتظافر هذه الصوائت مجتمعة برنينها وكمية الهواء المندفع عند النطق بها مع حرف النفي (لن) المكرر إيماناً منه بأن مدة السجن ستنتهي وإن طالت ومدة الاحتلال ستزول وإن طالت أيضاً تمشياً مع تحديد النفي بـ (لن) كما سنرى في حديثنا عن حروف النفي عنده ودلالتها النفسية.

وانظر إليه يعبر عن شوقه وحنينه لأمه موظفاً الحركات الطوال وامتداد الصوت معها:

خذيني إليك، فكل الدوائر ضاقت عليّ
وكل المناف وكل المخافر

(1) الديوان ٦

ملت لقاي وكل المغاور
تخاف إذا خبأتني
وحتى المقابر
بأن جوازي مصادر
وأن المراصد في كل درب
تحاصر نعشي المحاصر، خذيني إليك
انظميني قصيدة ثأر
تغني بها الثاكلات اليتامى
لعل النشيد يشد اليتامى
يجفف دمعة طفل ترامى
على صدر أم تودع للخلد
ابناً تسامى.[1]

وكما هو واضح من هذه الأبيات نزعة الشوق والحنين خاصة وهي إحدى القصائد التي نظمها الشاعر في سجنه وأرسلها إلى أمه، تلك الأم التي ارتبط بها جنيناً وعاش في رحاها طفلاً صغيراً، إلى أن أجبرته الظروف وحالت بينه وبينها بدخوله السجن زمناً طويلاً حتى غدت رؤيتها أملاً كبيراً في حياته.

إن طول البعاد وعمق شوق الشاعر إلى والدته وحنينه إليها كلها معان كبيرة لم يكن ليعبر عنها صوت آخر سوى الصوائت، تلك الأصوات التي ينسجم كمها الصوتي وامتدادها مع الزخم الهائل من الشوق والحنين اللذين غلبا على عاطفة الشاعر وملء عليه كيانه وإن تكريره للحركات الطويلة في معظم كلمات القصيدة لأصدق تعبير عن لهفته لرؤية أمه.

---

(1) الديوان – ١٧.

وإذا كان الحنين قد امتلك عاطفة الشاعر في هذه القصيدة، فإن ذلك لا يعني أن الضعف والوهن قد سيطر عليه، بل إنه يستمد قوته وصلابته في مواجهة المحتل، وصموده وراء القضبان من خلال ذلك الشوق، ويتضح هذا المعنى في قوله :

على صدر أمٍ تودع للخلد
ابناً تسامى ليفتح للمجد باباً جديداً
ويعطي سرى الليل بدراً تماماً [1]

في هذه القطعة الشعرية يمتزج شعور الشاعر بالشوق والحنين إلى أمه مع شعوره بالتحدي والصمود، وإذا كان الشاعر قد وفق في توظيف الصوائت لطولها في التعبير عن مدى اشتياقه وحنينه إلى أمه فإنه عاد ليوظف تلك الأصوات في الدلالة على مدى صموده وتحديه للظروف القاسية التي يعيشها خلف القضبان.

ولما كانت الصوائت تمتاز بالوضوح التام عند النطق بها، وتسمع بكامل صفاتها، [2] فقد استطاع الشاعر أن يوظف هذه الخاصية ليعبر بها عن صموده وتحديه، حيث لا يوجد في الأصوات العربية ما هو أوضح سماعاً من الصوائت، وهذا ما يوضح تكرير الشاعر للصوائت بصورة واضحة في ألفاظ القصيدة، التي عمد الشاعر فيها إلى اختيار قافيته الطويلة "الألف" حتى يظل صوته واضحاً يمتد إلى أبعد مدى ويتردد معه الصدى، ومؤدياً للغرض الذي ينشده.

وإذا كانت الصوائت قد ساهمت في إيصال مكنونات الشاعر في هذه القصيدة وغيرها من أشعاره، وأشبعت رغبته في إفراغ أحاسيسه، فإن الشاعر قد أضفى عليها مزيداً من التعبير والدلالة، حين جعل قافية قصيدته الألف الطويلة باتساع مخرجها وكرر عبارة [خذيني إليك مرتين] وما تحملها من شحنات شعورية عارمة.

---

(1) الديوان – ١٨.

(2) الأصوات اللغوية – ٨٨.

وكذلك لو نظرنا إليه في قصيدة "عائد" لوجدنا أن الأصوات الهوائية تصل إلى ذروتها وإنه أجاد في توظيف خصائصها الصوتية المجهورة مع الأصوات المجهورة الأخرى للتعبير عن غضبه وثورته، وإيمانه بحقه في الدفاع عن أرضه ووطنه، وعن حرية شعبه المنشود وعزة أمته، يقول:

عائد من ثنايا غربتي السوداء عائد

عائد مثل فج النور في قلب المجاهـــد

عائد مثلما حقي لباطلهم يطـــــارد

عائد روحي على كفي وللعلياء صاعد [١]

فنلاحظ ايمانه بعودته إلى وطنه رغم غربته، وعودته إلى الجهاد والمقاومة رغم اعتقاله وسجنه لا يبالي آلام الغربة والاعتقال فيجهر بصوت عال معلناً تحديه وصموده موظفاً الأصوات المجهورة وصفاتها في كلمة "عائد"، بل إن تكريره لهذه الكلمة خمس مرات ومفتتحاً بها أبياته دليل على ثباته وإصراره على الصمود، كما أن إكثاره من الحركات الطوال "الصوائت" بشكل لافت للنظر حيث وردت ستاً وعشرين مرة في ست وعشرين كلمة ضمن أربعة أسطر شعرية. وكانت الألف أوفرها حظاً وأكثرها ذكراً في ثلاثة عشر موضعاً لاتساع مخرجها وخفة نطقها وامتداد الصوت معها إلى أبعد مدى، تليها الهمزة في سبعة مواضع ثم الياء في أربع والواو في موضعين.

ومما سبق يتبين قدرة الشاعر على توظيف الأصوات المجهورة مع الحركات الطوال توظيفاً يفي بالغرض الذي يسعى إليه كما هو واضح في إكثاره منها وتكراره لكلمة بعينها واختياره للقوافي الشعرية في قصيدته وهي الدال واللام والباء والقاف وكلها أصوات مجهورة وانفجارية[2] باستثناء القاف المهموسة معبرة عن غرضه وهذا في الواقع له دلالة واضحة تحمل معاني التحدي والإصرار وشدة التأكيد على ما يطلبه الشاعر ويصبوا إليه.

---

(١) الديوان ٤٢ .

(2) علم اللغة العام – ١٠١، ١٠٢، ١٠٩، ١٢٩.

وهكذا فإن شخصية شاعرنا الشهيد شخصية "قوية" رافضة لكل أنواع الظلم تحاول أن تتلمس ظلها في كل شيء تراه، أو لعلها تجد نفسها وما تنطوي عليها من معاني العزة والإباء والشموخ والكبرياء في كل ما يمثل أمامها حسياً كان أو معنوياً. ولعل ما وصل إلينا من أشعاره أو ما وقع منها تحت أيدينا يظهر في ألفاظه وأساليبه وأصواته وعباراته ملامح تلك الشخصية القوية المجاهدة التي لا تعرف الذل والانكسار ولا تكل ولا تلين مهما تواجه من الصعوبات.

إن الناظر للألفاظ الحماسية وأصوات المد المتلاحقة التي يرسمها على لسان ابنته الصغيرة فاطمة عندما جاءت لزيارته وهو في المعتقل، فهي تقف على الشبك غير دامعة ولا حزينة، تنظر إلى أبيها وينظر إليها، وتكاد تلمس روحه روحها الرافضة رغم صغر عمرها الزمني. واسمع إلى قوله:

"أواجه صوتها الرنان
يهتف صائحاً أبتي
فيعزف أعذب الألحان (وتقفز كالعصفورة...)[١] حطت على شرك
وتنفض كل ما حملت...
بأخبار الصغار تصيح تفتخر[٢]

في هذه القطعة الشعرية نرى الشاعر يوظف الأصوات الحلقية التي تتصف بالرقة كالهاء والتاء والحاء والعين التي تكررت ما يزيد على عشرين مرة في تسع عشرة كلمة في حين لم يذكر الأصوات الحلقية القوية الفخمة كالخاء التي ذكرها مرتين والغين التي لم يذكرها إلا مرة واحدة. ولا غرابة في ذلك لأن الحديث عن الطفولة البريئة لا تناسبها إلا الأصوات الرقيقة الشفافة التي تعكس مشاعر ابنته الصغيرة "فاطمة" التي لم يرحم الأعداء ضعفها وصغر سنها وجعلت الشاعر يخاطبها في كل حنان ورقة ممثلة في هذه الأصوات إضافة إلى أصوات المد المكررة ثلاث عشرة مرة وأكثرها الألف التي مكنته بامتداد

(١) هذا السطر ليس له بحر

(٢) الديوان ٢٠٣

صوتها واندفاع النفس معها من مخاطبه طفلته وملاطفتها خلف الشبك وكذلك تعبيرها عن مشاعر الألم والحزن التي تغلب عليه بسبب اعتقاله وبعده عنها ثم تتذكر فاطمة واقعها وأن أباها تمَثّل أمامها خلف القضبان الحديدية فيدفعها الحنان – وقلبُها يرتجف خشية أن يسمعها السجان – إلى مخاطبة أبيها بهذه الكلمات المفعمة بالأمل والتي تغلب عليها الأصوات المهموسة والرخوة كالتاء والصاد والفاء والثاء والشين والسين حيث كررها أكثر من عشرين مرة في اثنين وعشرين كلمة تمتاز بهدوئها وسهولتها بعيدة عن أصوات الإستعلاء والإطباق والتفخيم، اضافة إلى الأصوات الحلقية الرقيقة التي تألفت مع الأصوات المهموسة لتخرج لنا بهذه اللوحة الفنية الحافلة بالمشاهد والرموز الهادئة التي تلائم براءة الأطفال، تقول:-

فتصيح يا أبتي صبراً
يهون الأذى إن يشرف الهدف
أنا في انتظارك حين تخرج
نبدأ درب ثورتنا
وتعتصف قواعد الظلم والطغيان والسفك[١]

ثم تتذكر فاطمة واقعها وأن أباها يمثل أمامها خلف القضبان الحديدية، فيدفعها الحنان إلى مخاطبة أبيها وقلبها مرتجف، إلا أنه يبقى على ثباته دون خوفٍ أو رهبة، فتقول بقوةٍ وعنفوان:

فتصيح يا أبتي: صبراً،
يهون الأذى إن يشرف الهدف
أنا في انتظارك حين تخرج
نبدأ درب ثورتنا
وتعتصف قواعد الظلم والطغيان والسّفك".[2]

---

(١) الديوان

(2) الديوان ٢، ٣ هذه الأسطر على تفعيلات البحر الكامل والبحر البسيط

وعندما تمتزج روحها بروحه، ويقرأ الرسائل التي ترسلها من نظرات عينيها رغم الحواجز والأسلاك التي تفصله عنها. وهي رسائل مفعمة بالشوق والصبر والألم المصحوب بالأمل، ليجيبها بنظرات عينيه وشخصيته الثابتة الصامدة خلف القضبان ولا تبالي بكل ما تلاقي من تعذيب ومعاناة:

أبنيّتي إني على ثقة بعناية من واحد أحد...
جاهدت فيك إلهي طائعاً رغباً ولن أهادن
فاحفظْ فلذة الكبد أبنيّتي
كوني على ثقة بالحقّ
بالنصر مهما استبدت ظلمةُ الحلك[1]

في هذه القطة تنتشر الأصوات المهموسة بصورة واضحة كما هو الحال في باقي القصيدة، حيث يسيطر صوت التاء سيطرة تامة في هذه الأسطر الشعرية، فقد كرره الشاعر عشر مرات في ثمانٍ وعشرين كلمة. ولعل صوت التاء وما يمتاز به من صفات انفجارية مهموسة تتلائم إلى حد كبير مع نداء الشاعر لابنته برفق، إضافة إلى اصراره على مواصلة المسير للوصول إلى هدفه، ذلك لأن صفة الهمس وما يصحبها من رقة وعطف تلائم حوار الشاعر مع ابنته. ولعل انتشار الأصوات المهموسة في هذه القطعة يرجع إلى تعزيز جانب الأمل في الخروج من السجن الذي يرسمه الشاعر على وجه ابنته الصغيرة مستعيناً بإيمانه وصبره.وقد اتضح ذلك الأمل من خلال تكرير ألفاظ معينة وأصوات الهمس ثلاثين مرة كالتاء والكاف والقاف والفاء والسين والحاء والهاء. ويبدو أن إكثاره من الأصوات المهموسة جاء للتعبير عن بارقة الأمل المرسومة في مخيلة الشاعر والتي تزيده إيماناً وصبراً، وثباتاً وقوة تدفعه إلى تحديه للغاصب ورفضه للسجن والظلم وإن طال ليله، وكذلك إصراره على مواصلة المسير في الجهاد ومقاومة المحتل. وقد استعان الشاعر في التعبير عن هذه المعاني بتوظيفه بعض الأصوات الشديدة لتعزز من

---

(١) الديوان ٣ ، ٤ .هذه الأسطر على تفعيلات البحر الكامل والبحر البسيط

دلالة صوت التاء وغيرها في الإصرار، حيث كرر صوت الباء ثماني مرات، والهمزة سبع مرات والدال ست مرات، والكاف أربع مرات، والقاف ثلاث مرات.

وبهذه الأصوات يكون إصراره واضحاً في الدفاع عن الغاية التي سجن من أجلها وهي تحرير وطنه واستقلاله.

وهكذا فقد كان شاعرنا الشهيد ذا شخصية فذة يعالج الناس في أمراضهم وكان شيخاً عالماً يُعلّم الناس أمور دينهم وكان حركياً بارعاً يستلهم الدروس والعظات في تاريخنا الإسلامي منذ عهد النبي محمد صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم إلى يومنا هذا. وكذلك كان مجاهداً عنيداً لا يكل مع مرارة المعاناة ولا تلين له قناة رغم السجن والتعذيب على يد الأعداء والأقرباء.

ولعل تلك الأعباء الكثيرة والمهام المتعددة تفسر قلة شعره.

وأما عدم إلتزامه بوزن واحد أو تفعيلة واحدة في القصيدة الواحدة كما – سترى في بعض نماذجه الشعرية – فيمكن إرجاعه إلى عدم خبرته الفنية ودراسته لأوزان الشعر، وكذلك عدم قراءته لموسيقى الشعر الحديث وكيفية البناء الشكلي للقصيدة الحديثة. وقد يرجع ذلك أيضاً إلى إضطراره لاستخدام بعض الألفاظ القوية والعبارات والجمل بصورة فجائية تختلف في الوزن عما قبلها وعما بعدها ومثال ذلك إقحامه الجمل الثورية الهتافية في قوله: [سيعود جيش محمد سيعود ، صفوا الكتائب، الكفر خائب]

وكذلك إقحامه الجمل التربوية كقوله: [إن يشرف الهدف، جاهدت فيك إلهى طائعاً رغباً، أنا الأول يابابا] ولعل التنوع في شخصيته يظهر أيضاً في أساليبه وألفاظه وأصوات كلماته التي بث فيها مشاعره وأحاسيسه وأرسل من خلالها أفكاره ومبادئه لتصل إلينا حاملةً الأهداف التي يسعى جاهداً لتحقيقها والوصول إليها، موظفاً ثروته اللغوية ومعرفته بمخارج الحروف وصفاتها والتي تكونت لديه بعد حفظه لآيات القرآن الكريم ومداومته عليه تدريساً وتفسيراً واستنباطاً للأحكام والدروس والعبر. فجاءت تعبيراته اللغوية صورةً صادقة عن شخصيته القوية التي ظهرت من خلال استخدامه للأفعال والأسماء والحروف والأصوات كما سنرى.

إن الفعل في اللغة العربية يحمل مع دلالته الزمنية دلالات أخرى يكتسبها من خلال السياق الذي يوضع فيه الفعل. وهناك أفعال تدل على القوة والتحدي والرفض والإصرار والجهاد والمقاومة وغيرها وهي التي أكثر منها شاعرنا في قصائده التي وصلت إلينا.

فقد أكثر من استعمال فعل الأمر وأسمائه خاصة تلك الأفعال التي توحي بالحركة والقتال والجهاد والتحدي والصمود. وهذا واضح في قصيدته "في التحقيق" حيث أخذت الأفعال الأمرية والأصوات الصائتة والانفجارية فيها تتلاحق تباعاً بصورة سريعة مع ما تحمله من دفقات شعورية حية وكأنها ترسم صورة ذلك السجان اليهودي اللعين الذي أخذ يقيده ويهدده ويتفنن في تعذيبه. وهي أفعال تشعر معها أيضاً أن السجين شاعرنا هو القوي والسجّان هو الضعيف، واسمع له عندما داهم بيته جيش الاحتلال الذي اعتقله وقاده إلى السجن، يقول:

وقلبي نابض هاتوا سلاسلكم
هاتوا بنادقكم، هاتوا قنابلكم
لن نستكين لبطشكم، هيهات لن نرحل
ويأتي الليل يطرق بابنا المقفل
ويمضي الليل، هيا دونكم جسدي
وهات القيد ، مزق معصمي الأجدل
وهات الكيس واكتم زفرتي الحرّى
وصب الثلج، في كانون ، في صدري
فإن القلب كالمرجل
وهات الغاز واحرق مقلتي الحرّة
وسد منافذ الأنفاس في رئتيَّ
لن أوجل
وهدد كيفما تهوى
وعذب كيفما تهوى

فدونكم قلبي المقفل
ويمضي الليل هيا دونك اصلبني
على الجدران، واحرم مقلتيّ النوم
هات الضرب، هات الركل، لا تبخل
وكل وسائل التعذيب جربها ولا تخجل،
وشرد أسرتي ما شئت
واهدم فوقها المنزل
وعذب صبيتي ، هيهات أن أهنِ
وقلبي عامرٌ بالذكر يبتهل
وعزيمتي نار بها الإيمان يشتعل
وروعي بارد كالطل
وكل وسائل التعذيب لن تجدي
فتيلاً في فمي المقفل[1].

وكما هو واضح أن الأفعال الأمرية في المقطوعة السابقة تتزاحم فيما بينها وتدل جميعها على القوة في معانيها والشدة في صفات أصواتها المجهورة الانفجارية كصوت الباء في "عذّب وصب" والقاف في "مزق، واحرق" والدال في "سد، وهدد، وشرد" وغيرها.

وكذلك إكثاره من استعمال أسماء فعل الأمر مثل "هاتِ، دونك هيا، بصورة واضحة ومتتابعة، لأنه يجد فيها متنفساً عما يعانيه من ألوان التعذيب. ويمتد الصوت عند النطق بهما مع الحركات الطوال الألف في "هاتِ وهيا" والواو في "دونك" وهما من أصوات المد التي يندفع الهواء عند النطق بهما من فم الناطق دون أن يعترض طريقه عائق من أعضاء النطق. وكأنه يشعر بالقوة وهو يطلق هذه الأصوات الممتدة ويصرخ بها في وجه سجانه رافضاً تعذيبه لأنه لم يعد يملك من وسائل الدفاع عن نفسه ووطنه وهو مكبل بالقيود إلا صوته ولسانه المعبرين عن تحديه لهم ورفضه لبطشهم واحتلالهم، ثم

(1) الديوان : ٦ ، ٧ ، ٨ .هذه الأسطر على تفعيلات البحر الكامل والبحر الوافي

يرسل مع امتداد هذين الصوتين آهاته التي تصعد إلى رب الأرض والسموات ولا تعبر عن خضوعه واستسلامه يقول:

ولما تصعد الآهات من قلبي فلا تعجل
فتلك الآه للرحمن أرسلها لتثبيتي
فإن الموت أهون من قبول العار يا أرذل
وإن الآه للرحمن أطلقها
تخفف وطأة الآلام تطفئ لذعة الحنظل(1).

وانظر إليه وهو يستمد القوة والعزيمة من قصص سلفنا الصالح في ثباتهم على المبدأ ودفاعهم عن الحق، فهذا بلال بن رباح رضي الله عنه الذي لم يثنه التعذيب عن قوله : أحد أحد ولم يضعف أمام بطش كفار قريش، وكأن صورة بلال ماثلة أمام عينيه تزيده إصراراً وثباتاً ليضيء الطريق للأحرار من بعده يقول:

بلال، يا بلال الخير علمني
دروساً في تحدي البطش
أحفظها ولا أغفل
وأرفع هامتي للشمس أستعلي
ومن ظلم الزنازين
سأخرج في يدي المشعل
لأرشد أمتي العزلاء
أصنع للغد الآتي
بطولات ومستقبل]. (2)

وكذلك نلاحظُه في قصيدته "لا تسرقوا الشمس" يتكئ على أصوات المد كثيراً وبصورة واضحة بل نجده لا تخلو كلمة فيها من الألف أو الواو أو الياء، فقد ورد ذكر

---

(1) الديوان : ٨ .

(2) الديوان، ٨، ٩.

الألف تسع مرات والواو خمس عشرة مرة، وكأنه أراد وهو ينطق بهذه الأصوات الطويلة أن يسمع من حوله ويرفع بها صوته عالياً مدوياً في المكان متحدياً الظلم والطغيان رافضاً لكل أشكال العدوان.

وقد عزز الشاعر أصوات المد بأصوات قوية أخرى للدلالة على استنكاره للعدوان ورفضه لكل وسائله التي لم تُبقِ له شيئاً، فقام بتوظيف الأصوات الشديدة المجهورة والمهموسة فذكر صوت الخاء ست مرات والقاف خمس مرات والراء أربع مرات واللام تسع مرات والطاء مرة واحدة وضاعف من قوتها بربطها مع صوتي الألف والواو الذين لا تخلو كلمة منهما، حيث تجلت في هذه الأسطر الشعرية أقوى أصوات اللغة العربية كما ذكرنا. وقد أبرزها الشاعر لتدعم بقوتها قوة الأصوات الصائتة في التعبير عن الحالة النفسية التي كانت تسيطر على الشاعر وهي حالة مشحونة بالتوتر والعنف والرفض والتحدي.

ولعل هذا يتضح بجلاء في الأساليب الطلبية المتتابعة نهياً ونفياً وأمراً كما إن تكريره لفعل الأمر "خذوا" وما يلحق به من ألفاظ دليل على ما قلناه، اعتماداً على مخرج صوت الذال بوضع طرف اللسان حال النطق بهذا الصوت بين أطراف الثنايا العليا والسفلى بصورة تسمح بمرور الهواء من خلال منفذ ضيق، فيحدث الاحتكاك، مع عدم السماح للهواء بالمرور إلى الأنف ومع تذبذب الوترين الصوتيين فالذال صوت مما بين الأسنان احتكاكي مجهور .[1]

وكذلك على حرف المد الواو وهو أثقل حروف المد الثلاثةَ مع ما يوحي به هذان الحرفان من حركة طرف اللسان والشفتين من رفض وتذمر واعتراض، يقول :

خذوا كل شيء ولا تسرقوا الشمس منا

خذوا القمح لكن...

خذوا النفط لكن...

خذوا الروح لا بأس

علمْ اللغة العام الأصوات – ١١٨، ١١٩.

لا تسرقوا الشمس منا...

خذوا كل شيء... ولكن دعوا شمسنا

خذوا كل شيء وابقوا الشروق[1].

وفي مقام الطلب أيضاً، نجد شاعرنا يكثر من استعمال أسلوب النهي الذي يكون للمخاطب، موظفاً، تمتاز به لا الناهية من امتداد الصوت فيها مع الحركة الطويلة "الألف" وما يتبعها من الصوائت المجهورة الأخرى للتعبير عن صموده وتحديه حيث يصرخ في وجه جلاده رافضاً بطشه وتعذيبه، مستأنساً بالمعنى والصوت الممتد مع "لا" وغيرها من الأصوات الانفجارية والمجهورة يقول في قصيدته –في التحقيق– الزاخرة بها والمعبرة عن تلك المعاني، [لا تبخل... ولا تخجل...، ولما تصعد الآهات من قلبي فلا تعجل]. [2]

وكذلك يخاطب أعداء أمته وشعبه الذين أسروا حريته، واحتلوا أرضه، ينهاهم عن ظلمهم طالباً الحرية له ولأبناء شعبه، رافعاً صوته الممتد بامتداد النفس مع الحركة الطويلة في "لا الناهية" وإن تكريره للعبارة ذاتها على توظيف أصواتها للدلالة على مكنونات صدره، وللتأكيد على تحديه لكل ما يقومون به من قتل وسجن وتعذيب وتدمير يقول:

خذوا كل شيء ولا تسرقوا الشمس منا

خذوا القمح لكن...

خذوا النفط لكن...

خذوا الروح لا بأس

لا تسرقوا الشمس منا [3]

(1) الديوان ١٤ .

(2) الديوان – ٧، ٨.

(3) الديوان – ١٤.

وكذلك يخاطب إخوانه موجهاً لهم النصيحة تلو النصيحة حاثاً إياهم على الصمود وينهاهم عن الخوف من الأعداء لأنهم أصحاب الحق وصاحب الحق أقوى وأبقى. ثم يطلب منهم أيضاً بأن لا يخدعوا بالألفاظ المنمقة باسم السلام ولا يقبلوا بالذل والقيد دون الشعوب، مستفيداً من امتداد الصوت والنفس مع "لا" الناهية والأصوات الانفجارية الأخرى، يقول:

لا ترهبوا جبروتهم فالكفر خائب

لا تقبلوا بالذل باسم السلم ذوّقة المنافق

لا تقبلوا بمعيشة العصفور في دنيا البواشق[1]

ولم يكتف شاعرنا في أسلوب النهي عنده بمخاطبة الأحياء كما رأينا بل نراه يخاطب روح الشهيد يحيى عياش، وكأنه يخاطبه حيّاً يستمد منه القوة والثبات طالباً منه عدم الرحيل، لأن مرحلة الجهاد والتحرير للأرض لم تنته بعد.

وكذلك خطابه لعياش أيضاً دون حاجة إلى حرف النداء "يا" لقربه منه، وكأنه ينظر– إلى وجهه ويسمع إلى قوله، بل إن تكريره لاسم عياش وعبارة النهي "لا ترحل" خمس مرات توحي بهذا المعنى، وكذلك جعل عبارة "عياش لا ترحل" تتردد في القصيدة مع ما تحمله من دلالات جديدة بعد كل خمسة أبيات شعرية تكثر فيها الأصوات المجهورة والشديدة كالباء والدال واللام العين والجيم والنون، حيث تزيد على خمسين مرة لتفوق الأصوات المهموسة كالتاء والشين والفاء والسين والكاف حيث كررها الشاعر خمساً وعشرين مرة. ويضاف إلى الأصوات المجهورة السابقة صوت الراء الذي كرره الشاعر تسع مرات في الأسطر الشعرية الخمسة. وكما هو معروف فإن صوت الراء صوت مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة، ويقبل صفتي التفخيم والترقيق، ولكن هناك صفة أخرى تميز صوت الراء عن باقي الحروف العربية، وهي صفة التكرار، حيث يتكرر طرق اللسان للحنك عند النطق به[2]، ولعل تلك الصفات التي يمتاز بها صوت الراء تجعله في

---

(1) الديوان ٤٣ .

(2) الأصوات اللغوية ص ٦٠

جملة الأصوات القوية؛ مما دفع الشاعر إلى تكراره بصورة واضحة في تلك الأبيات القليلة، التي يتحدث فيها الشاعر عن جو مشحون بالصدام والمقاومة وما يصاحبه من سفك للدماء وقوافل الشهداء بين المرابطين والمجاهدين من أبناء فلسطين وأعدائهم اليهود الغاصبين. هذا الجو المشحون بالتوتر والعنف يلزمه صوت قوي في مخرجه وصفاته، فكان صوت الراء ذلك الصوت الذي يحمل في أنغامه دلالة تبيح استخدام كل وسائل المقاومة الممكنة وتوجيهها ضد الإحتلال دون كللٍ أو ملل.

وهكذا فإن الشاعر قد وظف مخارج الأصوات وصفاتها للتعبير عن الواقع الذي تمتزج فيه الآلام والأحزان بعد مقتل القائد المجاهد الذي أرعب الأعداء في كل مكان من أرض فلسطين. ولم يكتفِ الشاعر بذلك بل عزز من رفضه واستنكاره لما حدث عندما جعل قافية القصيدة صوت الباء الإنفجارية الشديدة المسبوقة بالصائت الطويل "الألف" حتى يترك صوتهما صدى في الآذان يدلل على قوة العزم والتصميم مع الإصرار على مواصلة الجهاد. كما يفرغ فيهما عواطفه الثائرة على استشهاد عياش، ويطلق معهما أنفاسه الغاضبة التي تمتد مع لا الناهية والحركات الطوال وكي لا تنطفئ روح الجهاد التي أحياها هذا القائد العظيم، يقول:

عياش لا ترحل وتترك حلمنا نهش الذئاب
عياش لا ترحل فجولد شتين ينتظر الجواب
عياش لا ترحل فجولتنا غداً ودنا الحساب
عياش لا ترحل فدربُك دربنا ولنا التساب
عياش لا ترحل فنحن اليوم أحوج للصواب(1)

حروف النداء ودلالاتها:

"وفي مقام النداء الذي هو طلب إقبال مخاطب بعيد – بعداً حقيقياً أو مجازياً – عن تناول المنادى، بعيد بجسمه، أو بروحه، أو بعلو شأنه – أو لاستحالة الوصول إليه. والبعد هنا نسبي يختلف باختلاف الزمان والمكان ومنزلة الإنسان بالنسبة لأخيه الإنسان.

(1) الديوان ، ٤٤ – ٤٥ – ٤٦.

وإذا صدر النداء من العبد لخالقه، فهو نداء للبعيد بعداً حقيقياً، كامناً في علوه سبحانه، وهو نداء للقريب قرباً حقيقياً كامناً في رحمة الله بعباده.

وقد استخدم حروف النداء كثيراً في شعره فتارة يذكر حروف النداء ويحذفها تارة أخرى. فنراه يذكر حروف النداء في خطابه مع أبناءه ورفاقه، كناية عن شدة تعلقه بهم وحبه لهم؛ لأنه يجد في أصوات النداء متنفساً يترجم فيه عن كل ذلك. ونراه يحثهم من خلاله على التجلد والصبر، يبعث فيهم العزيمة على الرغم من حواجز السجون وبعد المسافات التي تمنعهم عنه ويمنعه عنهم. فيمتد صوته مع حرف النداء (يا) الذي أكثر من استعماله ليمتد معه شوقه إليهم، وتنتقل أحاسيسه عبر الأثير مع صدى صوته بحرف النداء، كما يرسل من خلال صوته ما يريده من معاني العزة والإباء التي تجدد فيهم روح المقاومة والجهاد، يقول مخاطباً ابنته فاطمة وهو خلف القضبان:

أفاطم يا ربيع القلب يزدهر
ويا من تحسب الأيام تنتظر
زيارة والد في السجن مرتهن
"عهداً يظل جهادنا أبداً
حتى تعود لوجهك البسمات تنتشر......
يا للصغيرة بات الشوق يعصفها فتصيح
يا أبتي صبراً يهون الأذى إن يشرف الهدف......
أبنيتي إني على ثقة بعناية من واحد أحد...
أبنيتي كوني على ثقة بالحق
بالنصر مهما استبدت ظلمة الحلك."[1]

ويلاحظ أنه يخص لفظ بنيتي وأسماء أولاده بحرف النداء الهمزة الذي مخرجه من الصدر كناية عن شدة حبه لهم وقربهم من قلبه. ثم يقول على لسان ابنته عند استقبال عام دراسي جديد، وهي تناديه لبعد المسافة بينها وبينه يقبع خلف قضبانه بينما هي في

[1] الديوان ٣، ٥.القصيدة على البحر الوافر والأسطر الأخيرة خلط بين الكامل والبسيط

بيتها تنتظره كبقية الأطفال عله يسمع صوتها الذي يمتد مع حرف النداء (يا) ولعلها تجد في مناداته ما يؤنسها ويسرّي عنها همومَ فراقه ويخفف من آلام البعد فتقول:

قد كبرنا يا أبي
وافتقدناك طويلاً
مر عيدٌ بعد عيدٍ بعد عيد
كم حلمنا أن ترانا دون قضبان الحديد......
في غدٍ يفرح الأطفال يا أبتاه
بالفصل الجديد
في غدٍ ينشد الأطفال
للإسلام لليوم السعيد.[1]

فيجيبها رغم آلامه ويناديها في هذا الموقف المليء بالشوق المفعم بالمحبة والمترجم عن أحاسيسه ومشاعره، والأطفال يذهبون إلى مدارسهم فيخاطبهم مكرراً حرف النداء ويحذفه تارةً في قـــوله: (حبة القلب) وكأنه يحدثها ويشعر بها إلى جواره وشدة قربه منها فيحذف حرف النداء وكأنها تسمعه، ثم يصحوا على الحقيقة وأنه يعيش في المعتقل، وأن ابنته ليست على مقربة منه، فيذكر حرف النداء ويرسل حنينه إليها مع امتداد الصوت المسترسل مع حرف النداء ليبعث فيها الأمل ويجدد فيها العزم مبيناً أن مطلبه الجهاد والاستشهاد وغايته الجنة فيقول:

حبة القلب ويا نور العيون
إن درب العز مفروش بأنات الجراح......
يا شغاف القلب عهداً لن نحيد
فاكبروا للحق جنداً
يبذل الروح يضحي بالحياة
لا يبالي في سبيل الحق لو سالت دماه

(1) الديوان ١٠.

يحمل الروح على الكف ويمضي في مناه
أنا للجنة أحيا يا إلهي
في سبيل الحق فاقبضني شهيداً
واجعل الأشلاء مني معبراً
للعز للجيل الجديد.[1]

وانظر إليه أيضاً في قصيدته التي يرثي بها ابنه أحمد الذي مات غرقاً في البحر، وهي قصيدة سماها باسمه (أحمد) دون نداء وخاطبه في ثلاثة مواضع منها مكررة بلفظها (حبيبي أحمد) فحذف حرف النداء؛ وذلك لأن شاعرنا الشهيد كان بعيداً عن ولده (أحمد) إذ مات وهو في المعتقل. فكان شاعرنا ممزق النفس موجوع القلب ضيق الصدر بهذه الحادثة الأليمة وهي غدر البحر بولده الذي لم يحضر وفاته ولم يشهد جنازته ولم يقف على دفنه في قبره ولم يكن بين الجالسين يستقبل الناس في عزائه. وهو موقف عصيب تجلت آثاره في ألفاظه المعبرة وأساليبه اللغوية من نداء واستفهام ونفي وغيرها تصور كلها مشاعره المتدفقة والتي يحاول أن يعوض بها بعده عن ولده فحذف حرف النداء وكأنه يهمس إليه عن قرب دون حاجة إلى أدوات التنبيه والنداء، لأنه لا يريد أن يسمعه أحد وهو يطلب منه أن يسامحه في أسباب بعده عنه وعدم حضوره لما حدث له حتى في لحظات وداعه الأخير. ثم يعود الشاعر مرة أخرى مستأنساً بحروف النداء التي يمتد النفسُ معها وهو يخاطب أبناءه الذين غاب عنهم أحمد كما غاب عنه يقول:

أطارق هذا أنت وحدك
جئت وحدك أين أحمد أين أحمد...
(أفاطمة جئت لا تشتكين
من اليوم لا تشتكين
(فلم تعودي تقولي له)
بأنك أنت أخونا الحنون

---

(1) الديوان – ١٢، ١٣.

فلا تقسوا يوماً على ضعفنا

وأنت مكان أبينا السجين...

أعائش ويحك ما تفعلين

فمازال قلبك هذا الصغير

من الحزن أصغر.(1)

ثم يجد شاعرنا الشهيد نفسه تحتاج إلى متنفس يخفف به من وقع المصاب عليه بعد هذه المشاعر الجياشة والعواطف المتدفقة المليئة بالحزن والأسى، فيفتح فمه بحرف النداء (يا) يخاطب فيه زوجته بصوت حنون يخفف عنها هول المصيبة مذكراً إياها بما كان يفعله أحمد بملاحقته لجنود اليهود وقذفهم بالحجارة يقول:

يا أم أحمد إنه عرس لأحمد

يكبر الحلم ويكبر

كلما يكبر أحمد

كلما يقذف بالأحجار في وجه الجنود

كلما يجرح أحمد

كلما يصرخ في وجه الجنود

سيعود جيش محمد سيعود.(2)

ثم يطلب منها أن تصبر وتحتسب وتفزع إلى الصلاة وتفوض أمرها إلى الله، ثم تدعوا وهو يدعوا معها بهذه النداءات المتلاحقة والتي يمتد فيها النفس مع (يا) النداء ويصعد الصوت إلى رب الأرض والسماء مستغيثاً يقول:

رفقاً بقلب الأم يا رب السماء

أرسل سكينتك الحبيبة

---

(١) الديوان – ٢٨، ٢٩.القصيدة على البحر المتقارب وما بين الأقواس خلط في الأوزان

(٢) الديوان – ٣٢. هذه الأسطر فيها خلط فى الأوزان

أرضها بقضائك المحتوم

وامنحها هداك

يا راحماً واربط بفضلك قلبها

واجبر قلوباً أنت جابرها رضاك.

وأخذ شاعرنا الشهيد بعد ذلك يخاطب البحر ويلومه بما فعله بولده :

عشقتك يا بحر طفلاً وكهلاً

عشقتك يا بحر ماءاً ورملاً[1]

حيث إنه كان يحبه ولكن بعد غدره بولده نعته بالظلم وأنه أصبح جندياً من جنود اليهود الذين قد غيروا اسمه وسمموا رمله ليصبح عدواً بعد أن كان حبيباً. ثم يتساءل هل يغدر العشاق بعضهم بعضاً.

لكن يا بحر إنها الحقيقة فقد مات أحمد وليس لي عزاء إلا الدعاء بصوت عالٍ يمتد مع حروف النداء باتساعها واتساعِ صوت الألف معها يقول:

يا رب قلبي دامع

يا جابراً قلبي الملوع

يا رب حزني واسع

لكنما رحماك أوسع

يا رب فاجمعني به

بجوار سيدنا المشفع[2]

وإذا أردنـــا أن نتعرف على مدى توظيفه لحروف النداء في أجواء الحزن والبعد والسجن، فلننظر إليه يخاطب أصحابه ورفاقه من زنزانته وهو ينتقل من سجن إلى سجن يقـــابل بعضهم هنا ويذكر حرف النداء (يا) يسمعهم صوته وكأن ذبذبات صوته الممتد تحمل معها شوقه ودعائه لهم بالثبات والصبر :

---

(١) الديوان – ٣٣.

(٢) الديوان – ٣٧.

كان التواصل يا صلاح
وكان قلبي في يدي
وكان حبي... عجباً
لروحك يا شريتح
وهي تسبح في كياني،
يا ذا الفدائي الذي عشق الشجاعة والتفاني[1]

ويخاطب آخرين بمزيد من التنبيه والنداء مرسلاً صيحاته المدوية مع (ياء) النداء حاثـــاً إيـــاهم على الصمود والتحدي والثبات، لأن الأمل يحدوهم ويحدوه بالعودة إلى الأرض فعادت هذه النداءات مع هذا الأمل تتدافع في شعره يقول:

يا إخوتي يا رهط خير الناس يا نور المشاعل
يا إخوتي يا ملح هذي الأرض يا نسل البواسل
يا إخوتي يا بدر هذا الليل للظلماء قاتل
صونوا اخوّتكم واحيوا ليلكم فالظلم زائل
يازمرة القلب الموحد ليس تخلطه الشوائب
يا عصبة الإيمان شقوا دربكم وسط الخرائب[٢]

وهكذا فإن حروف النداء محذوفة أو مذكورة كان لها دور في التنفيس عن مشاعره تتدافع سريعة عندما تعلو وتيرة الشوق والحزن عنده وتحذف عندما يكتفي بذكر المنادى لتوحي بشدة قربه منهم وارتباطه بهم انظر إليه وهو يرثي الشهيد يحيى عياش في قصيدته المعنونة باسمه،[3] فيخاطب فيها عياش في تسعة مواضع لتكون الكلمة الأولى في صدر كل بيت منها دون أن يذكر أي حرف من حروف التنبيه والنداء وهذا يوحي –كما قلنا– قوة ارتباطه به وقربه منه، وكأنه يهمس في أذنيه/ كما لو كان حياً/

---

(١) الديوان – ٢٠.
(2) الديوان ٤٢ .
(٣) الديوان – ٤٤، ٤٦.

دون تنبيه أو نداء، ويطلب منه مقاومة الأعداء بكل ما يقدر عليه مستعيناً بكل أفعال الأمر وكأنه حي ماثل أمامه :

فجر قنابلك انطلق وانزع عن الشمس الحجاب

فانشر ضياءك إن هذا الشعب قد سئم العذاب

فجر بقايا بأسنا اطلق أمانينا العذاب

وكذلك لأن الموقف وسياق الحديث لا ينصرف إلى غيره، فكان يبدأ أبياته بذكر اسم (عياش أنت) لأنه المبتدأ قولاً والخبر فعلاً. ويبدو أن شاعرنا الشهيد وجد في اسم (عياش) متنفساً يمتد معه الصوت ويرتد معه الصدى لأنه يشتمل على حرفي الياء والألف وهذا أغناه عن ذكر حروف النداء.

ولم يقتصر شاعرنا الشهيد على توظيف حروف النداء ذكراً وحذفاً للتعبير عن معان جديدة تكتسبها من خلال الموقف الذي قيلت فيه والتركيب اللغوي الذي تحتويه. بل إن شاعرنا وجد في حروف النداء وما تمتاز به من خصائص صوتيه لا توجد في غيرها سلاح يتحدى به الأعداء ويفرغ فيها سمومه وحقده عليهم فيكسبها معنى الرفض لاحتلالهم والتحدي لسجنهم وقيودهم. يقول في قصيدته (في التحقيق) والغاصبون حوله في السجن يذيقونه ألوان العذاب وهو صابر محتسب رابط الجأش قوي العزيمة، يصرخ في وجوههم بصوت عالٍ مستعيناً باسم فعل الأمر "هيا" المشتمل في اصواته على "يا" النداء بحروف النداء ليقذف معها بغيظه وزفرات نفسه في وجوههم رغم معاناته وذلك لأن امتداد النفس مع حروف النداء وهو السلاح الذي يملكه ولا يملك غيره ليواجه به بطشهم وعذابهم لأنه مكبل بالقيود والسلاسل. يقول:

هيا دونكم جسدي

وهات القيد مزق معصمي الأجدل...

ويعضي الليل هيا دونك اصلبني

على الجدران ، واحرم مقلتي النوم

هات الضرب ، هات الركل لا تبخل

ثم يزيد في تحديه لهم مستخدماً فعل الأمر وأسمائه -كما رأينا- وكما يقول: عذب أيها الغاصب وشرد أبنائي وهدد واحرم وغيرها فلن تجد عندي ما يشفي غليلك.

فأنا قوي ولست ضعيفاً وقلبي عامر بالإيمان وإن آهاتي التي أرسلها ونداءاتي التي أصدرها، إنما هي سلاحي الوحيد الذي أدافع به عن نفسي رغم قيدي وسجني، ولا تظن بأن هذه الآهات والنداءات هي من آثار تعذيبك :

فتلك الآه للرحمن أرسلها لتثبيتي
فإن الموت أهون من قبول العار يا أرذل
وإن الآه للرحمن أطلقها
أخفف وطأة الآلام تطفئ لذعة الحنظل
بلال يا بلال الخير علمني
دروساً في تحدي البطش
احفظها ولا أغفل
وارفع هامتي للشمس أستعلي
ومن ظلم الزنازين
سأخرج في يدي المشعل
لأرشد أمتي العذلاء
أصنع للغد الآتي
بطولات ومستقبل.[1]

حروف الاستفهام وأسماؤه:

وفي مقام الاستفهام المعروف بأسمائه وأدواته وأنواعه ودلالاته نجد شاعرنا الشهيد يعتمد عليه كمظهر من مظاهر الربط وأسلوب من أساليب التحدي للواقع المرير. فنراه في السجن يتساءل على لسان ابنته فاطمة الرافضة لوحدتها وبعده عنها وعن أخوتها والمتبرمة بسجنه والساخطة على سجانه فتقول:

(١) الديوان - ٦، ٩.

كم حلمنا، أن ترانا دون قضبان الحديد
برغم القيد، والفقد كبرنا
وحلمنا مثل كل الناس
أن ترعى خطانا.[1]

ثم نراه ينوع في أدوات الاستفهام مستفيداً من خصائصها ومخارجها الصوتية للتعبير عن معانٍ نفسية كما في قصيدته التي نظمها في رثاء ولده أحمد.[2] فعندما بلغه خبر وفاته كان المصاب عظيماً، وكان للصدمة أثرها في نفسه، فحزن حزناً شديداً، وغضب وثارت عواطفه وأخذ يرسل السؤال تلو السؤال فتتزاحم التساؤلات وتتابع سريعةً استنكاراً لما حدث، وهو بعيد في السجن عن أولاده، ويفرغ كل ما يجول في خاطره، وما يدور في نفسه الغاضبة في هذه التساؤلات مستعيناً همزة الاستفهام وخصائصها الصوتية ومخرجها من الصدر القريب من القلب الذي يسكنه ولده أحمد، فأخذ ينظر إلى صورته ويقول:

حبيبي أهذا أنت؟ تختلط الصور
أهذا أنت؟ تحترق الصور
أهذا أنت؟ تجذب قلبيّ المكلوم
تصعقه، تمزق ما تبقى فيه، يحترق القمر .

ثم يتساءل منوعاً في حروف الاستفهام مستخدماً "هل" ومستفيداً من خصائصها الصوتية ومن مخرج صوت الهاء التي تبدأ به، والذي يخرج من الصدر أيضاً المجاور لقلبه لأن القلب يعتصر على موته كمداً وحزناً والعيون تسكب عبراها ألماً وحرقةً، كيف لا؟ وأحمد ابنه الأكبر والمؤنس لإخوتهِ بعد أبيه والراعي لشؤونهم والمدبر لأمورهم يقول:

هل أنساك؟ لا أنسى فؤادي
هل أبكيك؟ يشفيني البكاء

(١) الديوان – ١٠.
(٢) الديوان ٢٦، ٣٧.

نموت كنبتة الصحراء......

هل أبكيك ... يحرقني البكاء

هل أنساك؟ ينساني الهواء ([1])

ولم يكتفِ بهذه التساؤلات المتزاحمة في نفسه لأنها لم تخفف من آلامه فيعود متسائلاً مرةً أخرى على لسان أولاده لعله يجد في هذه التساؤلات ما يخفف من أحزانه ويهدأ من ثورته وغضبه. فيقول على لسان طارق المشاهد لوفاة أخيه والمشارك له في حياته ومعيشته موظفاً همزة الاستفهام منفردة، "وأين" التي تبدأ بها مستفيداً من خصائصها الصوتية الانفجارية المجهورة لتترجم عن المشاعر الحزينة والعواطف المتلاطمة التي تملك عليه كيانه من آثار الحدث الأليم، كيف لا؟ وهو المعتقل البعيد عن أولاده، والمتألم لما يصيبهم، بل يزداد ألمه عندما يشعر بوحدتهم بعد وفاة أخيهم غرقاً، يقول:

أطارق هذا أنت وحدك

جئت وحدك؟ أين أحمد؟ أين أحمد؟

طارق هيجت قلبي

أتلعب بعد اليوم من دون أحمد؟

أتأكل من دون أحمد؟

أتشرب من دون أحمد؟ ......

ثم يقول على لسان ابنته عائشة التي ظهرت عليها آثار الصدمة بوضوح، وبدى عليها الحزن على الرغم من صغرها وكيف لا تحزن؟ وقد فقدت أخاها أحمد الذي كانت تفزع إليه وترتمي في أحضانه ليعوضها عن حنان أبيها، وتبث إليه الشكوى من الأطفال الذين كانت تلاعبهم وتلعب معهم، ثم يهدهد من خوفها وروعها بأن أحمد مازال قوياً يحميها ويؤنس وحدتها، يقول:

أعائش ويحك ما تفعلين؟

فمازال قلبك هذا الصغير من الحزن أصغر

([1]) الديوان ٢٧، ٢٨ .

ومازال قلبك هذا الصغير من الموت أصغر

فهل تفهمين وقبل الأوان؟

وهل تهتدين لمعنى الزمان؟

ومعنى الحياة؟ ومعنى الممات؟

ومعنى الهمود الأخير؟

ومعنى الوداع الأخير؟

وهل تعرفين إذا ما أساء صبيٌّ إليك بمن تحتمين؟

وإن أغضبوك فهل تصرخين؟

سأحضر احمد

أما زال أحمد أقوى ولد؟

أما زال أحمد زين البلد؟". (1)

وبعد هذه الدفقة الشعورية التي عاشها شاعرنا وهو يذكر أبناءه ويذكر أحمد معهم، نراه يصب غضبه علي البحر الذي كان يحبه ويعشقه ثم غدر بولده، فيرسل مجموعة من التساؤلات يوجهها إلى البحر مستنكراً غدره ومتبرماً لفعله الشنيع، وكأن البحر أصبح جندياً من الأعداء وليس عنده وفاء الأحبّاء، فأخذ يطارد البحر ابنه أحمد كما يطارده الأعداء، فيقول:

أنا لا أصدق ما فعلته وأنت أنت

هل دنسوك وسمموك وجندوك؟

هل غيروا وجه المحب هل غيروا اسمك صار يام؟

هل علموك الغدر؟ نقض العهد

تحريف الكلام؟

وهل انتهت طلقاهم؟ فقدمت أنت

يا بحر أنت مسخّر وأنا مسخر

(١) الديوان – ٣٠.أأ

فلماذا تسخر اليوم وتفخر؟

وأنا رهين القيد تغدر".[1]

وبعد أن انتهى الشاعر من عرض هذه الصور الباكية والمشاهد المحزنة أدرك الحقيقة وأخذ يتذكر أيامه مع ولده عندما كان يلهو ويلعب ويذهب إلى مدرسته، ويتعلم حفظ القرآن وقراءته، ويقذف جنود الاحتلال بالحجارة فيفرح والده بنجاحه ويفرح بجرحه، فكم هي الأعمال التي أسعدته، فيقول:

أبنيَّ كم فرح فرحت وكم فرح

منذ ألتثمتك قبلتي الأولى......

أبني كم فرحٌ فرحت وأنت تشدو

للمرة الأولى بفاتحة الكتاب

وكم فرح وأنت تجيء بالبشرى

تُشقق بين قضبان العذاب

إنني الأول يا بابا... ...

كم فرحٍ مجنح

إذ تمسك الحجر المقدس

للمرة الأولى لترميه مواجهاً الحراب

كم حزنٍ وكم فرحٍ مجنح

إذ أنت تخبرني

بأنك قد جرحت وسوف تجرح".[2]

وانظر إلى براعة الشاعر في استخدام اسم الاستفهام "كم وأصواته" مرات عديدة متلاحقة لأن صور أحمد تجول في ذاكرته متسارعة كسرعة تساؤلاته وكذلك كان

(١) الديوان - ٣٤.

(٢) الديوان - ٣٥.

موفقاً في اختيار "كم" الساكنة الآخر؛ لأن أحمد أصبح ساكناً بلا حراك لم يعد يلعب ويلهو ويرسم صوراً جديدة، ويقذف الحجارة وغيرها. وفي نهاية الأمر وهو يقر بموت ابنه الذي لا تغيب صورته بل يذكرها في كل مكانٍ عاش فيه؛ لأنه لا ينساه في الزمان كما لا ينساه في أي مكان. نجد شاعرنا يوظف للتعبير عن ذلك اسم الاستفهام "أنّى" الذي يبدأ بالهمزة ومخرجها الصدر وينتهي بالألف الممتدة وهي أوسع الحروف مخرجاً ليندفع معها الصوت في كل مكان كما يندفع معها الهواء عند النطق بها، لعل صوته يصل صداه إلى أبنائه فيؤنس وحدتهم أو قل: لعل صوته يصل إلى أحمد، ولعل هذا هو السر في تكرار اسم الاستفهام "أنّى" وكأنه يتحدى به ما أصابه من حزن وضعف، وكأن أحمد معه في كل مكان، يقول:

أنّى التفت وأنى انتبهت
فأنّى تغيب
حديثي إليك فأنّى تغيب
هل يملك الآباء أن يتصوروا كبداً يغيب؟
قلباً يغيب؟... ...
أنت الذكيُ بخاطري أنّى تغيب
أنت الجريء بخاطري أنّى تغيب
أنت التقي بخاطري أنّى تغيب".[1]

والناظر في قصيدته في رثاء ابنه أحمد والتي هي أطول قصائده الشعرية يرى مدى براعته في توظيف الأصوات الحلقية المرققة لتتظافر مع أصوات المد في التعبير عن حالته النفسية الحزينة لفقد ولده ومشاعره الثائرة لهذا الحدث الجلل ولعل المتقطفات الشعرية السابقة من القصيدة تدل على مدى سيطرة الأصوات الحلقية المرققة كالعين والحاء والهاء دون المفخمة كالغين والخاء فمجموع الأصوات المرققة ست وتسعون مرة، للحاء ثلاث وأربعون وللهاء ست وثلاثون، وللعين سبع عشرة مرة. ومجموع الأصوات

(١) الديوان ٣٦، ٣٧.

المفخمة ثلاثون مرة، للغين سبع عشرة مرة، وللخاء ثلاث عشرة مرة. ولعل إكثاره من الأصوات الحلقية المرققة يرجع إلى الجو النفسى العام الذي كان يسيطر عليه ويشع بالحزن على فراق ولده العزيز عليه وإذا كان الشاعر قد أكثر من استخدام الأصوات الحلقية، فإن ما يلفت النظر هو غلبة صوت الهمزة دون غيره من الأصوات في هذه القطعة، حيث كررها الشاعر سبع وثمانين مرة، وإن ما تمتاز به الهمزة من صفات تجعلها أقرب إلى الشدة منها إلى الهمس والجهر، كما أن الهمزة أيضاً تحتاج إلى جهد عضلي كبير عند النطق بها[1]، حيث يغلب عليها صفة الشدة دون الأصوات الحلقية الأخرى. ولعل تلك الصفات للهمزة تجعلها أكثر من غيرها ملائمة لموضوع الرثاء، حيث يمكن لقارئ تلك القصيدة أن يلتمس العبارات القصيرة وسرعة الإيقاع في أسطرها الشعرية.

ولعل شيوع الهمزة في القصيدة بهذه الصورة مع الأصوات الصائتة واندفاع الهواء معها وامتداد الصوت عند النطق بها حيث وردت الألف تسع وثمانين مرة والياء خمس وأربعين مرة والواو خمس عشرة مرة، وكل ذلك مرده إلى شدة حزن الشاعر على فراق ابنه أحمد إضافة إلى مخرج الهمزة الحلقي والذي تختنق عنده العبرات.

كما أن إكثار الشاعر من الأصوات الحلقية بأنواعها ومخارجها وصفاتها الهادئة والشديدة – كما بينا – يعود إلى انسجامها مع غرض الرثاء والجو النفسي الذي يصاحبه.

حروف النفي ودلالاتها:

النفي في أصله يقتضي معنى السلب والإنكار، كما أن الإثبات يفيد معنى الإيجاب، والنفي في مواضع كثيرة أهم وأصعب من الإثبات، والدليل على ذلك: أنه من السهل إثبات أمر محسوس بإبرازه والدلالة عليه، كقولك: هذا كتاب إذا كان الكتاب بين يديك، أما أن تنفي وجود شيء في العالم كله فيحتاج إلى جهد كبير، ولذلك فإننا نجد أن النفي في معظم الأحوال أصعب تصديقاً من الإثبات.

(١) الأصوات اللغوية لابراهيم أنيس ٧٨.

وللنفي في اللغة العربية أنماط وأدوات متعددة، يقول إبراهيم بسيوني عن سبب تعدد النافي في العربية: "تعدد النافي في لغة العرب نحو: ليس، وغير، ولم، ولما، ولن، وأن، ولا، ولاتْ) وأن لكل أداة من هذه الأدوات خصائص ليست للأخرى فمنها ما ينفي الحال، وما ينفي الاستقبال، وما ينفي الماضي، وما ينفي الإسم، وما يخص الفعل، وما هو مشترك بينهما، وما يتكرر، وما تجب له الصدارة، وما يختص بالنكرات، إلى غير ذلك من المميزات التي لها أثر في الألفاظ والمعاني وتحديدها([1]).

وقد أكثر شاعرنا من استعمال أسلوب النفي في شعره؛ لأنه وجد في النفي تعبيراً عما يدور في نفسه، كما وجد في الخصائص الصوتية لحروف النفي عند النطق بها ترجمة عن مشاعر الرفض والتحدي التي تملأ عليه كيانه وتنعكس على كل عضو من أعضاء جسمه المقيد بالسلاسل الحديدية، والمكابد لآلام السجن وعزلة الزنازين أعواماً طويلة دون أن يكل أو يلين ثابتاً على حقه وقوله، مدافعاً عن دينه ووطنه.
وأما حروف النفي التي أكثر من استعمالها في شعره فهي لم، ولن، ولا، وما، وليس، كما يضيف إليها بعض العبارات الدالة على النفي كما سنرى في تحليلنا لبعض النماذج من شعره.

ولعل شاعرنا الذي وجد في أسلوب النفي تعبيراً عما يعتقده في قلبه ويدور في صدره مما يعانيه مع أبناء شعبه من ظروف عصيبة أوجدها الاحتلال الغاصب لأرضه. فقد وجد كذلك في الخصائص الصوتية لمخارج حروف النفي وصفاتها ما يُعينه على ذلك. فنراه مثلاً يستخدم حرفي النفي "لن، ولم" عند التحقيق معه في السجن من قبل سجّانه الغاصب اللعين الذي يحاول انتزاع الاعترافات منه على مقاومته لهم وما يقوم به مع إخوانه ضد جنودهم، لكن شاعرنا لن يستكين لهم ولن تضعف عزيمته رغم ضربهم وتعذيبهم، يقول:

لن نستكين لبطشكم، هيهات ، لن نرحل...
وهات الغاز واحرق مُقلتي الحرّة

([1]) النفي ومداخلة في كلام العرب إبراهيم بسيوني .

وسد منافذ الأنفاس في رئتي
لن أوجل...
وكل وسائل التعذيب جربها ، ولا تخجل
وكل وسائل التعذيب لن تجدي
فتيلاً في فمي المقفل".

ولعل ذلك يرجع إلى ما يمتاز به صوت اللام من صفات، فهو صوت مجهور بين الشدة والرخاوة، لأنه لا يحدث انفجار عند النطق به ولا يسمع له حفيف الأصوات الرخوة، يضاف إلى ذلك أنه أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً في السمع لصوتي الراء والنون، ويشترك أيضاً مع الراء في الترقيق والتفخيم(١).

وكما هو واضح من تلك الصفات لصوت اللام تجعله من الأصوات القوية التي تناسب مقام النفي مما دفع الشاعر إلى تكراره عشرين مرة وتكرير حروف النفي خمس مرات في الأسطر الشعرية السابقة التي لا تزيد كلماتها عن ثلاث وثلاثين كلمة. ولعل صفات صوت اللام السابقة تتلائم مع الجو المشحون الذي كان يعيشه الشاعر داخل المعتقل، وما تنطوي عليه نفسه من صبر وصمود على آلام الضرب والتعذيب، ومن رفض وتحدى لأساليب البطش والتنكيل الذي يمارسها الأعداء ضده.

وهذا الجو المشحون بالتوتر والعنف لزمه صوت قوي يدلل على مدى عنفه، فكان صوت اللام، ذلك الصوت الذي يحمل دلالة استباحة كل أساليب القوة المتاحة للتعبير عن رفضه للذل والظلم دون كلل أو ملل، وقد أبرز الشاعر حضور صوت اللام بتكراره في قافية معظم الأسطر الشعرية؛ حتى يترك صدى في الآذان يدلل على قوة العزم والتصميم عنده.

وقد عزز الشاعر صوت اللام بأصوات قوية أخرى للدلالة على الجو النفسي الذي يعيش فيه، فقام بتوظيف الأصوات المفخمة والشديدة الإنفجارية كالدال والراء

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس ص ٥٨.

والطاء والباء مع أصوات المد، وضاعف من قوتها بربطها مع صوت اللام في الكلمة نفسها لترسم صورةً واضحة عن قوته وصلابته في تحديه لآلام السجن والسجّان.

وهكذا نرى الشاعر يوظف الخصائص الصوتية للأصوات الصامتة كما قلنا للدلالة على المعاني الكامنة في صدره وقلبه، فهو يرفض أيضاً بطشهم وسجنهم وتعذيبهم واحتلالهم ويأبى كذلك الذل والهزيمة والخذلان اعتماداً على مخرج صوت اللام في "لن، ولم". وسائر حروف النفي الأخرى وهو من الأصوات الجانبية حيث يتكون بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما. وهذا هو معنى الجانبية وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به. فاللام صوت أسناني – لثوي جانبي مجهور.[1] وقد أصاب العرب في تسميته بالصوت "المنحرف"، وقالوا في تفسير ذلك؛ "لأن اللسان ينحرف فيه مع الصوت وتتجافى ناحيتا مستدق اللسان عن اعتراضهما على الصوت، فيخرج الصوت من تينك الناحيتين ومما فوقيهما".[2]

وكأنه يعبر عن رفضه بالحراف لسانه وحركته كما يحدث عند البعض في اعتراضه على أمر من الأمور أو عند استنكاره على أمر لا يحبه؛ وذلك لأن شاعرنا المُكبل بالقيود لم يبق يتحرك من أعضاءه إلا لسانه وهو الوسيلة الوحيدة الباقية لديه ليؤكد لأعدائه حسياً عن تحديه لهم ورفضه لاحتلالهم.

وكذلك فإن صوتي النون والميم في حرفي "لن، ولم" يوحيان بأن فترة التحقيق والاعتقال محددة ولاشك أنها ستنتهي؛ وذلك لأن النفي معهما ليس أبدياً بل محدوداً وهذه الدلالة مستنبطة من مخرج هذين الصوتين، فهما من الأصوات الأنفية التي تتكون عندما "يحبس الهواء حبساً تاماً في موضع من الفم ولكن يخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف".[3] أما النون فمخرجها يعتمد فيه طرف اللسان على

---

(١) علم اللغة العام "الأصوات" د. كمال بشر، ١٢٩، ١٣٠.

(٢) سر صناعة الإعراب، ابن جني، ٧٢/١.

(٣) علم اللغة – دكتور محمود السعران: ١٨٤.

أصول الأسنان العليا مع اللثة ويخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف. ويتذبـــذب الـــوتران الصوتيان حال النطق به فالنون صوت أسناني لثوي أنفي مجهور.[1]

وأما الميم فمخرجها تنطبق فيه الشفتان انطباقاً تاماً عند النطق به فيحبس الهواء حبساً تاماً في الفم ولكن يخفض الحنك اللين "الحنك الأقصى". فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط. ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بالميم، فالميم إذن صوت شفوي أنفي مجهور.[2]

وكما نرى في انحباس النفس عند النطق بهذين الحرفين وعدم امتداد الصوت معهما يدل على أنه لا يبالي بمدة التحقيق والاعتقال؛ لأنه علي يقين أنها محدودة كتحديد النفي مع هذين الحرفين وانحباس النفس معهما وهما مجهوران لتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بهما كما يجهر بصوته الرافض لكل أشكال التعذيب والمعاناة التي يواجهها في الدفاع عن دينه ووطنه: ولننظر إليه في رثاء ولده أحمد الذي مات غرقاً وكان والده في المعتقل فلم يحضر وفاته وما يصحبها في تلك الفترة المحددة والتي يوحي بها تحديد النفي وانحباس النفس عند النطق بالميم في "لم" المسبوقة باللام المتبرمة بما حدث حيث يقول:

نموت كنبتة الصحراء حتى غرقت
ولم أمدد إليك يداً ومت
ولم أدفع فداك فدا
وغسّلت لم أحضر
ولم تلثم شفتاي ثغرك
ودفنت لم أبصر
ولم أوسدك قبرك

ولعل تكرير الشاعر لحـــرف النفي (لم) سبع مرات وتتابعه سريعاً في سبع أسطر شعريه يوحي بالربط بين مخرج الحرف وصفته وبين دلالته النفسية وانظر إليه في قصيدته

(١) علم اللغة العام "الأصوات" ١٣٠.

(٢) علم اللغة العام "الأصوات" ١٣١.

"حديث على أبواب الجنة" وهو يكـــرر قوله "لم يعد من أبرياء" نافياً ما يقال أن في اليهود أبرياء بعد قتلهم للأطفال الرضع وسفكهم للدماء وتعذيبهم للشيوخ الركع، موظفاً انحباس النفس عند النطق بالميم للدلالة على انتهاء مدة اعتبارهم أبرياء.

أما المواقف النفسية التي كان يحتاج فيها شاعرنا إلى النفي التام أو المعاني الشعرية التي يريد التعبير عنها بكل ما لديه من وسائل الرفض والتحدي فكان يلجأ إلى استعمال حروف النفي المنتهية بالحركة الطويلة الألف التي يندفع معها الهواء من فمِ الناطق دون أن يعترض سبيلها عائق من أعضاء النطق، وهي أوسع الحركات والحروف مخرجاً.

كما أن امتداد الصوت مع الألف واستمرار اندفاع الهواء عند النطق به، يدل على اتساع معنى النفي وإطالة مدة زمانه. فتراه يقول على لسان أبنائه عند استقبالهم عاماً دراسياً جديداً بأنهم لا يخشون الصعوبات ولا يخافون الأعداء وأعوانهم رغم الوضع الاجتماعي الصعب الذي يعيشون فيه بسبب اعتقال أبيهم وبعده عنهم:

في سبيل الله للإسلام سرنا

تنصر الإسلام لا نخشى العبيد

ثم يخاطب أبناءه ويعلمهم في عبارة شعرية تحمل أصواتها وحروفها وكلماتها معاني النفي والتحدي المستمدة من امتداد الصوت والنفس مع الألف عند النطق بحرف النفي (لا) يقول: "لا يبالي في سبيل الحق لو سالت دماه" وقوله: "نعم يا حسين ستخرج لا ترتضي بالهوان".

وكذلك ننظر إليه في رثاء ولده أحمد الذي كان يملأ عليه كيانه ويؤنس بيته وإخوته ويتلمس فيه معالم شخصيته الأبية الرافضة للذل والاحتلال وكأن صورته ماثلةً أمامه يحدثها قائلاً:

"هل أنساك لا أنسى فؤادي... يمضي العمر لا أحظى بضمك"؛ وذلك لأن مشاعر الأسى التي انتابته بعد فقده لولده الأكبر لا تنقطع حزناً عليه، بل تمتد معه في كل مكانٍ يدخله حتى سجنه، وفي كل يومٍ يعيش فيه كامتداد الصوت واستمرار النفس مع النطق بصوت الألف في (لا) لتخرج معها آهاته ويفرج بها عن همومه. وتتزاحم حروف النفي (لا) و(لن) متسارعة عنده على لسان ابنته فاطمة التي أصبحت لا تشتكي من أحدٍ

بعد موت أحمد الذي كان يلاعبها ويضربها وإن عدم الشكوى منه يمتد معها طوال حياتها كامتداد الصوت مع الحركة الطويلة (الألف)، كما أن انقطاع الخطاب مع أحمد بعد موته كانحباس النفس مع لن عند النطق بالنون يقول:

أفاطمُ جئتِ لا تشتكيـــــن
من اليوم لا تشتكيـــــن
فلن تعتبي لن تقولي لـــــه
بأنك أنت أخونا الخـــــون
فلا تقسُ يوماً على ضعفنا
فأنت مكان أبينا (السجين) [1]

وكذلك يستنكر على البحر غدره بولده وهو بعيدٌ عنه مستعيناً بحرف النفي (ما) وامتداد الصوت والنفس معه فيقول: "ما خفت منك وما رهبتك إذ أبادلك الغرام... ما كنت أترك مهجتي بيدك ضارعةً وأنظر، فالموت أهون مطلباً".

غير أن المشاعر الحزينة التي غلبت عليه من آثار المصيبة التي ألمت به، قد اصطدمت بقوة إيمانه ورسوخ العقيدة عنده فأدرك أن الموت كأسٌ مورود لكل كائن في الوجود، وأن المؤمن يُبتلى على قدر دينه ولابد أن يرضى بقضاء الله وقدره فتتعانق حروف النفي مع حروف النداء والقافية المنتهية بالحركة الطويلة (الألف) لينفس بها عن همومه ويخفف من آلامه فيمتد صوته معها يواسي نفسه مستعيناً بالصبر والصلاة يقول:

ويا عبدُ هذا قضاء الإله
فلسنا ندين لربّ سواه
ولسنا نضج بشيء قضاه
ولن تستعيض من الصبر سلوى
ولن نستعين بغير الصلاة

ولم يكتف شاعرنا بحروف النفي للتعبير عن رفضه وتحديه للواقع المرير الذي يعيشه موظفاً الخصائص الصوتية لتلك الحروف لتدل على المعاني الجياشة في صدره

(1) الديوان ٢٩ ـــ ٣٠ .

والممزوجة بالألم والغضب معاً. بل نجده كذلك يستعمل بعض العبارات الدالة على النفي لتؤدي الغرض الذي يريده كقوله: "هاتوا سلاسلكم هاتوا بنادقكم... هيهات أن أهن، وقوله:

حبيبي.. أهذا أنت؟... ه

هل أنساك ينساني الهواء"

وغيرها من العبارات التي يُكثر الشاعر من تكريرها متتابعة لتتفق معها مشاعره الغاضبة على ما يحدث والثائرة ضد الاحتلال الغاصب لأرضه. بل نجد الشاعر يجسد كل هذه المعاني في قصيدته (شوق إليها) حيث يعبر فيها عن تحديه ورفضه بحروف (النفي) المتلاحقة مع العبارة الدالة عليه وتكريرها بصورة واضحة يقول:

عبثاً أحاولُ

كبت هذا الشوق يضنيني حنيني

عبثاً أحاول مسك هذا الطيف أسبحُ في شجوني...

عبثاً أحاول كبت هذا الشوق

لا.. لن أحاول كبت هذا الشوق

يعطيني صمودي

لا.. لن أحاول كبت هذا الشوق

يمنحني وجودي[1].

---

[1] الديوان ٣٨ ، ٣٩ .

نتائـــج البحث

١. إذا كان علماء العرب والغرب قد تباينت آراؤهم بين مؤيد ومنكر حول قضية الصـــلة بين اللفظ والمدلول أو الرمز وما يرمز إليه، فقد حاولت هذه الدراسة إثـــبات هـــذه الصلة بين الرموز الصوتية وما تدل عليها من معانٍ، وذلك من خلال مثال تطبيقي على شعر الشهيد إبراهيم المقادمة.

٢. إذا كانـــت الألفاظ في اللغات كالأجساد والمعاني كالأرواح، فإن أصوات اللغة العربـــية الصائتة والصامتة قادرة على التعبير عن المعاني المتعددة أكثر من غيرها وإن تنوعت موضوعاتها.

٣. يعـــد د. إبراهيم المقادمة مفكراً حركياً، ووطنياً صادقاً، وشاعراً معبراً عن آلام نفســـه ومعاناة شعبه، وان قلت أشعاره لكثرة أعباءه العملية والدعوية وكذلك تنقله بين الأوزان الشعرية لقلة خبرته الفنية.

٤. بينـــت الدراســـة دور الأصوات اللغوية في شعر ابراهيم المقادمة في التعبير عن معـــاني الصـــمود والشوق والرفض والتحدي مستعيناً بمخارج تلك الأصوات وصفاتها في وصف حالته النفسية ومشاعره المختلفة.

٥. وضـــحت الدراســـة قدرة الشاعر في توظيف الأصوات الصائتة والصامتة في أســـاليب مخـــتلفة تبعاً لمخارج تلك الأصوات وصفاتها، فقد وظف الأصوات الصامتة والصائتة القوية وما تحمله في امتدادات صوتية مستعيناً بصفاتها المجهورة والانفجاريـــة للدلالة على الأغراض التي تحمل معاني القوة والرفض والتحدي، وكذلـــك وظـــف الأصوات الرقيقة والمهموسة مستفيداً من مخارجها وصفاتها للتعـــبير عـــن معـــاني الـــرقة والحنان والحزن والأمل، وذلك من خلال تحليل الأصـــوات اللغوية في أبياته الشعرية في مقام الطلب والنهي والنداء والإستفهام والنفي وبيان ارتباط تلك الأصوات بالحالة النفسية عند الشاعر.

المراجـــع

١. أبحاث في اللغة لداود عبدو – بيروت – ١٩٧٢م
٢. الأصوات اللغوية د. ابراهيم أنيس – ط ٤ – القاهرة – ١٩٧١م.
٣. الأصـــوات اللغويـــة، عبد القادرة عبد الجليل – سلسلة الدراسات اللغوية ٦– دار الصفاء،للنشر والتوزيع – ط ١ – عمان – ١٩٩٨م
٤. البحث اللغوي عند العرب – د. أحمد مختار عمر – ط ٢ – ١٩٧٦م.
٥. البنـــية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح. دراسة تاريخية وصفية تحليلـــية، رســـالة ماجستير – ابراهيم مصطفى ابراهيم رجب – الجامعة الإسلامية، ٢٠٠٢، ٢٠٠٣م.
٦. التحلـــيل الألنسي للأدب، محمد عزام – دراسات نقدية عربية ١٠–منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية – دمشق – ١٩٩٤م.
٧. تهذيـــب اللغة – الأزهري (محمد بن أحمد). تحقيق ابراهيم الأبياري – دار الكتاب العربي – مطابع سجل العرب – القاهرة – ١٩٦٧م.
٨. الخصـــائص، ابـــن جني (أبو الفتح عثمان) تحقيق محمد على النجار – دار الهدى للطباعة والنشر – ط ٢ – بيروت.
٩. دور الكلمة في اللغة، لاستيفن أولمان، ترجمة الدكتور، كمال محمد بشر – دار الطباعة القومية – ١٩٦٢م.
١٠. ديـــوان لا تســـرقوا الشمس، للشاعر الشهيد د. ابراهيم المقادمة – ٢٠٠٣م
١١. سر صناعة الإعراب، ابن جني (أبو الفتح عثمان) تحقيق حسن هنداوي – دار القلم – ط ١– دمشق ١٩٨٥م
١٢. الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها، ابن فارس (أحمد) تحقيق مصطفى الشويحى – مؤسسة بدران للطباعة والنشر – بيروت – ١٩٦٣م.
١٣. علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران.

١٤. علم اللغة العام – كمال بشر – الأصوات دار المعارف – القاهرة – ١٩٨٠م.

١٥. العين الفراهيدي (الخليل بن أحمد) تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي – وزارة الثقافة والإعلام – دار الحرمين للطباعة – دار الرشيد للنشر – ط١ العراق – ١٩٨١م.

١٦. فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك – دار الفكر السابعة ١٩٨١م

١٧. في صوتيات اللغة، محي الدين رمضان – مكتبة الرسالة الحديثة – عمان.

١٨. الكتاب لسيبويه – ط بولاق – ١٣٧١هـ.

١٩. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي (جلال الدين) تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلى محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم – دار الجيل – بيروت.

٢٠. المستصفى في علم الأصول أبو حامد الغزالي – ط الأميرية – الأولى – القاهرة – ١٣٢٢هـ.

٢١. من أسرار اللغة – ابراهيم أنيس مكتبة الانجلو المصرية –السادسة القاهرة– ١٩٧٨م.

٢٢. النفي ومداخله في كلام العرب، ابراهيم عبد الرازق بسيوني، مخطوط بكلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، رقم ٨٣٤٩.

مـراتـب الجـرح والتـعـديل

" نـشأتـها وتـأريخها ودرجة كل مرتـبة "

د : نزار عبد القادر محمد الريان(*)

د : إسماعيل سعيد محمد رضوان(*)

"إِنَّ الْحَمْدُ لِلَّهِ نَسْتَعِينُهُ وَنَسْتَغْفِرُهُ وَنَعُوذُ بِهِ مِنْ شُرُورِ أَنْفُسِنَا مَنْ يَهْدِ اللَّـهُ فَلَا مُضِلَّ لَهُ وَمَنْ يُضْلِلْ فَلَا هَادِيَ لَهُ وَأَشْهَدُ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَأَشْهَدُ أَنَّ مُحَمَّدًا عَبْدُهُ وَرَسُولُهُ".

أما بعد، "فلما لم نجد سبيلا إلى معرفة شيء من معاني كتاب الله، ولا من سنن رسول الله صلى الله عليه وسلم إلا من جهة النقل والرواية، وجب أن نميز بين عدول الناقلة والرواة وثقاتهم، وأهل الحفظ والثبت والإتقـان منـه وبين أهل الغفلة والوهم، وسوء الحفظ والكذب، واختراع الأحاديـث الكاذبـة. وحقّ علينا معرفة الرواة ووجب الفحص عن الناقلة".

فكان علم الجرح والتعديل، ابتدأ كغيره من العلوم، فكانت الألفـاظ أول الأمر ذات دلالة عامة، ثم نما هذا العلم حتى صار رأس قبول الرواية أو ردها، ثم جمعت ألفاظ هذا العلم، في مجموعات متناغمة، بينها توحد واتفـاق، أولهـا للجرح وأخراها للتعديل، وعرفت هذه المجموعات عند أهل الصـنعة بمراتـب الجرح والتعديل.

(*) أستاذ الدراسات الإسلامية، بجامعة الأقصى، فلسطين.

(*) أستاذ الدراسات الإسلامية المشارك بجامعة الأقصى، فلسطين.

وفي هذه الدراسة، يستعرض الباحثان لمحة سريعة عـــن هـــذا العلـــم الجليل، ثم ينتهيا إلى مراتب الجرح والتعديل، فيتعرضـــا لنشـــأتها وتاريخهـــا ومعرفتها لغة واصطلاحا، وحكم حديث كل مرتبة، ثم يعرج الباحثان على أئمة هذه المراتب، ومشاهير أهلها، بدءًا بالإمام ابن مهدي، وانتهاءً بالأستاذ الطحان، والأستاذ وليد العاني فيعرضا بضاعة كل منهم في هذا الباب، ويفصلا محتواها ويعلقا عليها، ويبسطاها، فإن يكن قد وفقا في ما كتبا، فبمنة من الله، وإن كانت الأخرى فذلك شأن العباد في كل أمر، والله الموفق.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه يؤصل لألفاظ الجرح والتعديل ومراتبها، ويبين التدرج التاريخي لها، مع مناقشة كل ذلك بأسلوب علمي هادئ.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث لما يلي:-

١- التعرف على مراتب الجرح والتعديل، نشأتها وتاريخها.

٢- التعرف على المعاني اللغوية والاصطلاحية لألفاظ الجرح والتعديل.

٣- التعرف على أحكام مراتب الجرح والتعديل.

منهج البحث:

سيعتمد الباحثان المنهج الوصفي، والمنهج الاستقرائي في هذه الدراسة.

الدراسات السابقة:

كتبت كتابات كثيرة حول علم الجرح والتعديل، لكنها لم تعرض لما عرضنا له من منهج تأصيلي.

خطة البحث:

يقع هذا البحث في مقدمة ومبحثين وخاتمة

المبحث الأول: أَلْفَاظُ الجَرْحِ وَالتَّعْدِيلِ، ويقع في ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: وجوب بيانِ أمر الراوي وإظهارِ حاله.

المطلب الثاني: بداية ظهور الجرح والتعديل.

المطلب الثالث: ألفاظ علماء الجرح والتعديل:

المبحث الثاني: مراتب الجرح والتعديل نشأتها وتاريخها وحكم حديث كل مرتبة. ويقع في ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: المرتبة في اللغة والاصطلاح.

المطلب الثاني: مراتب الجرح والتعديل في زمن الرواية:

المطلب الثالث: مراتب الجرح والتعديل بعد زمن الرواية:

الخاتمة: وتشتمل على النتائج.

مراتب الجرح والتعديل

نشأتها وتاريخها

المَبْحَثُ الأول: أَلْفَاظُ الجَرْحِ وَالتَّعْدِيْلِ

المطلب الأول: وجوب بيانِ أمر الراوي وإظهارِ حاله.

الأصل في المسلم البراءة، فكل مسلم بريء من الشبهة والتهمة، ما لم يأت بالكبائر وعظائم الذنوب.

غير أنَّ الحاجة قد تستدعي السؤال عن مسلم لأجل شهادة مثلاً، فلا تقبل شهادة المجهول حاله؛ إذ لا بد من تزكيته حتى تقبل شهادته، فقد تكون شهادته في خصومات يلزم غيره بسببها دم أو حد أو مال.

قال الحافظ صالح بن محمدٍ الملقب بجزرة رحمه الله: "كما جاز الجرح في الشهود جاز في الرواة"[١]. فقد يأتي الراوي بحديثٍ في الحلال أو الحرام، فيتدين الناس بالنص الذي يرويه.

قال سليمان بن مِهْرَان؛ الأعمش رحمه الله:" كان بالكوفة شيخ يقول: سمعت على بن أبى طالب يقول: "إذا طَلَّقَ الرجل امرأته ثلاثًا في مجلس واحد يرد إلى واحدة". والناس عنقًا وحدًا في ذلك، يأتونه ويسمعون منه. قال: فأتيته فقرعت عليه الباب، فخرج إليَّ شيخ، فقلت له: كيف سمعت من على بن أبى طالب يقول: "إذا طَلَّقَ الرجل امرأته ثلاثًا في مجلس واحدٍ" قال: سمعت على بن أبى طالب، فإنه يرد إلى واحدٍ، فقلت له: أنَّى سمعت هذا من على؟ فأخرج إليَّ كتابه إذا فيه:" بسم الله الرحمن الرحيم: هذا ما سمعت من على بن أبى طالب يقول: "إذا طَلَّقَ الرجل امرأته ثلاثًا في مجلس واحدٍ فقد بَانَتْ منه، ولا تحل له حتى تنكح زوجًا غيره" قال: قلت: ويحك! هذا غير الذي تقول! قال: الصحيح هو هذا، لكن هؤلاء أرادوني على ذلك"[٢].

فلا بُدَّ – والأمر كذلك – من شهادة تشهد بأمرين؛ تشهد بعلم الراوي، وأنه من أهل هذه الصنعة، وتشهد بعدالته، وأنه ليس من المقدوح فيهم من هذه الناحية.

قال ابن أبي حاتم:" فلما لم نجد سبيلاً إلى معرفة شيء من معاني كتاب الله، ولا من سنن رسول الله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إلا من جهة النقل والرواية، وَجَبَ أنْ نُمَيِّزَ بين عدول الناقلة والرواة وثقاتهم، وأهل الحفظ والثبت والإتقان منه، وبين أهل الغفلة والوهم، وسوء الحفظ والكذب، واختراع الأحاديث الكاذبة.

ولَمَّا كان الدين هو الذي جاءنا عن الله عَزَّ وجَلَّ، وعن رسوله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بنقل الرُّوَاةِ، حُقَّ علينا معرفتهم، ووجب الفحص عن الناقلة"[٣] والبحث عن أحوالهم" عُدَّ من الواجبات؛ للحاجة إليه، وممن صَرَّح بذلك النووي، والعز بن عبد السلام، ولفظه في قواعده: القدح في الرواة واجب لما فيه من إثبات الشرع، ولما على الناس في ترك ذلك من الضرر في التحريم والتحليل وغيرهما من الأحكام، وكذلك كل خبر يجوز الشرع الاعتماد عليه والرجوع إليه"[٤].

وابتدأ أهل الحديث ورواتُه ذكرَ الرواة بما فيهم من جرح أو تعديل فإنَّه"إذا سلك الراوي طريقًا تلحق به الظِّنَّة، ويلوح ممن سلكها للعلماء أمارات التُّهْمَة، لزم أهلُ المعرفة بيانُ أمره، وإظهارُ حاله، وإشادَةُ ذكره؛ لِيُتَوَقَّفَ عن الاحتجاج به، وإنْ كان غير مقطوع على كذبه"[٥] وهذا الذي استقر عليه عمل الأئمة، كان قد سبق له السابقون، من أمثال يحيى بن سعيد رحمه الله، قال:" سألت شعبة وسفيان بن سعيد، وسفيان بن عيينة، ومالك بن أنس عن الرجل لا يحفظ، أو يُتَّهَم في الحديث فقالوا جميعًا: بَيِّنْ أمرَه"[٦] فصار الأمر على الوجوب فيمَنْ هذا حاله، أعني: من يحتاج إلى بيان، وقد يكون أمر الراوي أكثر من ذلك، حين يتجاوز حاله الحفظ أو التهمة في الحديث، فيقع في الكذب على

رسول الله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فعندئذ " يجب إنهاء أمره إلى السلطان، والاستعانة في النكير عليه بمن وُجِدَ من الأعوان"(٧).

وحين يُسأل أبو حاتم عن رجل يروى أحاديث مكذوبة موضوعة يجيب بخطه" ما روى هذه الأحاديث إلا كَذَّاب، ويحتاج أنْ يبين ضعف هذه الأحاديث لهذا الرجل الذي حدث بها إنها موضوعة؛ لا أصل لها، فإنْ رَجَعَ عنها وإلا على السلطان أنْ ينهاه عن روايتها، فإن انتهى وإلا عاقبه بما يراه"(٨).

وكذلك كان؛ فقد ذكر الإمام الشافعي شعبة فقال:" لولا شعبة ما عرف الحديث بالعراق، كان يجيء إلى الرجل فيقول: لا تحدث؛ وإلا استعديت عليك بالسلطان"(٩) وقد بلغ من عبد الرحمن بن مهدي أنْ يُعَلِّقَ بالمُفْتَرِيَ الظُّفُرَ والسِّنَان، ويستعدي عليه القاضي والسلطانَ؛ قال رحمه الله:" استعديت على عيسى بن ميمون في هذه الأحاديث التي يحدثها عن القاسم، فقال: لا أعود"(١٠).

وقد تجاوز الأمر استعداء السُلطان، إلى الإنكار على السلاطين أنفسهم؛ إنْ كانوا يقولون على رسول الله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ حديثًا في إسناده وهم أو خطأ أو تحريف، قال ابن خُزَيْمَةَ:" كنت عند الأمير إسماعيل بن أحمد، فحدث عن أبيه بحديث وَهِمَ في إسناده، فرددته عليه، فلمَّا خرجتُ من عنده قال لي أبو زيد القاضي: قد كنا نعرف أنَّ هذا الحديث خطأ منذ عشرين سنة، فلم يقدر واحد منا أنْ يَرُدَّ عليه، فقلت: لا يحل ليَ أنْ أسمع حديثًا لرسول الله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وفيه خطأ وتحريف فلا أرده"(١١).

وذهب جمهور العلماء منهم النووي والغزالي إلى أن الجرح جـائزٌ بـل واجب للضرورة الملحة مستدلين بما يلي:ـــ

قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنْ جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَأٍ فَتَبَيَّنُوا) (الحجرات: من الآية٦) ولا يعرف حال الفاسق إلا ببيانه.

وقول رسول الله صلى الله عليه وسلم لفاطمة بنت قيس حينما ســألته عن معاوية بن أبي سفيان، وأبي جهم قال صلى الله عليه وسلم: "أمَّا أبو جهم فلا يضع عصاه عن عاتقه، وأمَّا معاوية فصعلوك لا مال له"[١٢].

وقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "صدق ذو اليدين"[١٣] وذو اليدين غيبة في ظاهرها.

وغيرها من الروايات، وإن كان ظاهر هذه الروايات يشير إلى جــواز الجرح، ولكن لم يقصد رسول الله صلى الله عليه وسلم الطعن أو التنقــيص أو العيب، إنما كان قصده البيان والنصح والإرشاد، وكذلك جوّز جرح الرواة لحفظ ساحة السنة النبوية وأجمعت الأمة على جوازه بل وجوبه للمصلحة العامة وإذا جوّز العلماء الجرح للضرورة الشرعية، فقد قيدوا هذا الجواز بما يلي:ــ

- لا يجوز الجرح بما فوق الحاجة، قال السخاوي: "لا يجوز التجريح بشيئين إذا حصل بواحد"[١٤].
- لا يجوز الاكتفاء على نقل الجرح فقط فيمن وجد فيه الجرح والتعديل.
- لا يجوز جرح من لا يحتاج إلى جرحه، ومن لا يحتاج إلــيهم فــي روايــة الأحاديث بلا ضرورة شرعية.

قال الذهبي: "كذلك من تُكلِّم فيه من المتأخرين لا أُوردُ منهم في هذا الكتــاب إلا من قد تبيَّن ضعفه واتضح أمره إذ العمدة في زماننا ليس على الرواة، بل علــى المحدثين والمفيدين والذين عُرفت عدالتهم وصدقهم في ضبط أسماء الســامعين، ثم من المعلوم أنه لا بد من صون الراوي وستره، فالحد الفاصل بــين المتقــدم والمتأخر هو رأس سنة ثلاثمائة"[١٥].

المطلب الثاني: بداية ظهور الجرح والتعديل.

ابتدأ الجرح والتعديل بالظهور منذ عهد الصحابة رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُم، ثم صار يتعاظم سنامه، كلما ابتعد الناس عن عهد النبوة؛ لرقة الدين عند الناس، وانتشار المذاهب، والتناصر بالكذب والكذابين.

قال ابن عَدِي في الكامل: " ذِكْرُ مَنْ استجازَ تكذيب من تبين كذبه؛ من الصحابة والتابعين وتابعي التابعين ومن بعدهم إلى يومنا هذا؛ رجلاً رجلاً، فمن الصحابة"[16] ثم ذكر عمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وعبد الله بن العباس، وعبد الله بن سلام، وعبادة بن الصامت، وأنس بن مالك، وعائشة أم المؤمنين رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُم[(17)].

ثم ذكر ابنُ عدي مَنْ تكلم في الرجال من التابعين[18]، فذكر السعيدين، ابن المسيب وابن جبير، وعطاء بن أبي رباح وعروة بن الزبير بن العوّام، وعبد الرحمن؛ الأعرجَ، وأبا صالح؛ ذكوانَ وغيرَهُم.

ومضى ابن عدي رحمه الله في بيان رجال الجرح والتعديل طبقة طبقة إلى أنْ قال: "قد ذكرتُ أسامي مَنْ استجاز لنفسه الكلام في الرجال؛ من الصحابة والتابعين، ومَنْ بعدهم طبقة طبقة، إلى يومنا هذا، أو مَنْ نَصَبَ نفسه لذلك، وحُفِظَ عنه مَنْ الثقاتُ والضعافُ، ومَنْ حضرني في الحال اسمه، وذكرت لكل واحد منهم البعض مِنْ فضائلهم، والمعنى الذي به يستحقون الكلام في الرجال، ولأجله يسألونهم، وتسليم الأئمة لهم ذلك"[(19)].

قال الحاكم :"ذكرتُ في كتاب المزكيين لرواة الأخبار على عشر طبقات، في كل عصر منهم أربعة، وهم أربعون رجلاً، فالطبقة الأولى منهم: أبو بكر وعمر وعلى وزيد بن ثابت، فإنهم قد جرحوا وعدّلوا وبحثوا عن صحة الروايات وسقيمِها"[(20)].

قال ابن الصلاح :"روينا عن صالح بن محمد الحافظ؛ جزرة، قال: أول من تكلم في الرجال شعبة بن الحجاج، ثم تبعه يحيى بن سعيد القطان، ثم بعده أحمد بن حنبل، ويحيى بن معين، وهؤلاء ... أول من تصدى لذلك وعني به، وإلا فالكلام فيهم جرحًا وتعديلا متقدم ثابت عن رسول الله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، ثم عن كثير من الصحابة والتابعين فمن بعدهم، وَجُوِّزَ ذلك صَوْنًا للشريعة ونفيًا للخطأ والكذب عنها"[٢١].

المطلب الثالث: ألفاظ علماء الجرح والتعديل.

ابتدأ العلماء في ألفاظ الجرح والتعديل كما يُبْتَدَأ في كل علم يَجِدُّ وينشأ، فكانت الألفاظ أول الأمر ذات دلالة عامة، تشير إلى أنَّ الراوي ثقة مقبول الرواية، أو ضعيف مردود الرواية، ثم بدأت تظهر بين الطبقتين حالات من القبول أو الرد غير المطلق، فيقبل للراوي حديثه في باب أو حال، ويُرَدُّ كذلك في باب أو حال آخر.

كما أُثِرَ عن بعض الأئمة أكثر من لفظ في الراوي الواحد، يجرحه مَرَّة، ويعدله أخرى، ولا يدرك مقصد الإمام حتى" نعلم بالاستقراء التام: عُرْفَ ذلك الإمام الجِهْبِذ، واصطلاحَه، ومقاصدَه، بعباراته الكثيرة"[٢٢].

وقد يجرح أحد الأئمة راويًا، ويعدله آخر، وترد أحيانًا ألفاظ عن بعض الأئمة يتنازعها الاحتجاج بالراوي وعدمه.

والمشتغل في هذا الفن يفتقر" إلى تحرير عبارات التعديل والجرح، وما بين ذلك، من العبارات المتجاذبة"[٢٣] والألفاظ المتشددة أو المتساهلة.

وتختلف مقاصد الأئمة في ألفاظهم، ولذلك قال الذهبي رحمه الله:" تجب حكاية الجرح والتعديل"[٢٤] ونسبة اللفظ إلى صاحبه، فإن اللفظة الواحدة تجري على لسان إمام وآخر، وتختلف مقاصدهم فيها.

وكانت ألفاظ العلماء متفاوتة المعنى، فلربما خفي معناها حتى على رجال الحديث أنفسهم، فيسألون أصحاب اللفظ عمًّا يريدون به، وأمثلة ذلك كثيرة.

قال أحمد بن أبى خيثمة: قلت ليحيى بن معين: إنك تقول: فلان" ليس به بأس" وفلان" ضعيف" قال: إذا قلت لك:" ليس به بأس" فهو" ثقة" وإذا قلت لك: هو" ضعيف" فليس هو بثقة، لا يكتب حديثه"[٢٥].

المبحث الثاني: مراتب الجرح والتعديل، نشأتها وتاريخها وحكم حديث كل مرتبة.

المطلب الأول: المرتبة في اللغة والاصطلاح:

أولا: المرتبة في اللغة.

قال ابن فارس: "رَتَبَ الشيء، إذا انتصب واستقر، والرتبة: المنزلة، وما في عيشه رَتَب، إذا كان مستقيماً، ورتب الأرض، إذا دام، والرتب، ما أشرف من الأرض، كالدرج ، تقول: رَتَبَة، ورتب، كقولك: درجة ودرج. ويقال: الرتب: أن تجعل أربع أصابعك مضمومة"[٢٦].

وقال ابن منظور في لسان العرب: "رتب الشيء يرتب رتوبا وتَرَتَّبَ: ثبت فلم يتحرك، وعيش راتب: ثابت دائم، والرَّتَبَة: الواحدة من رتبات الدرج، والرُّتبة والمَرتَبَة: المنزلة عند الملوك ونحوها وفي الحديث:" من مات على مرتبة من هذه المراتب بعث عليها"[٢٧] المرتبة الرفيعة وجمعها : مراتب. قال الأصمعي: المرتبة المرقبة وهي أعلى الجبل، وقال الخليل: المراتب في الجبل والصحاري: هي الأعلام التي تُرُتَّب فيها العيون والرقباء"[٢٨].

ثانيًا: المرتبة في الاصطلاح:

لم يقف الباحث على وصف لمعنى المرتبة في الجرح والتعديل عند العلماء، ويمكن بالنظر للأصل اللغوي وضع تعريف اصطلاحي لمعنى: مراتب

الجرح والتعديل، وهو:" تقييم حال الراوي بلفظ أو ألفاظ، دارجــة بــين أهــل الجرح والتعديل، تجرحه أو تعدله".

المطلب الثاني: مراتب الجرح والتعديل في زمن الرواية.

وببزوغ الفجر الصادق لعلم" الجرح والتعديل" جمعت الألفاظ في مجموعات متناغمة، بينها توحد واتفاق، أولُها للتعديل، والأخرى للجرح، عرفت عند أهل الصنعة باسم:" مراتب الجرح والتعديل".

عبد الرحمن بن مهدي، شيخ المراتب وإمامها.

وَأَوّلُ مَنْ أَسْرَجَ لهذهِ المراتبِ خَيْلَهُ، وشَدَّ مِئْزَرَهُ وأحْيَى لَيْلَه، الإمام الحجة عبد الرحمن بن مهدي رحمه الله تعالى.

قال أبو موسى؛ محمد بن المثني: قال لي عبد الرحمن بن مهدي:" احفظ عن الرجل الحافظ المتقن، فهذا لا يُخْتَلَفُ فيه، وآخر يَهِمُ، والغالب على حديثه الصحة، فهذا لا يترك حديثه، لو ترك حديث مثل هذا لذهب حديث الناس.

وآخر يهم، والغالب في حديثه الوَهْمُ، فهذا يترك حديثه؛ يعنى لا يحتج بحديثه"[٢٩].

خلاصة المراتب عند ابن مهدي كما يلي:

المرتبة الأولى: مرتبة الحافظ المتقن، وحديثه من أعلى درجات الصحيح.

المرتبة الثانية: مرتبة الراوي الذي يهم، وغالب حديثه الصحة، فهذا ينتقى حديثه، فيؤخذ ما لم يهم فيه، وحديثه متفاوت بين الحسن والصحيح.

المرتبة الثالثة: مرتبة الراوي الذي يهم، والغالب في حديثه الوهم، وهذا لا يحتج بحديثه،وحديثه من أنواع الضعيف، وقد تصلح للاعتبار، أما الاحتجاج فلا.

والثاني من الأئمة الذين صاغوا مراتب الجرح والتعديل: عبد الرحمن بن أبي حاتم الرَّازي.

وجاءت مراتبه في كتابه" الجرح والتعديل" على هَدْي ابن مهدي وسننه، إذ جعلها ثلاث مراتب رئيسة، وإنْ توسع في المرتبة الثانية.

ولابن أبي حاتم ترتيبان لمراتب الجرح والتعديل قال رحمه الله: "والعلماء بالحلال والحرام، والفقهاء في أحكام الله عز وجل، وفروضه وأمره ونهيه، ...على مراتب أربع(٣٠) فمنهم:

المرتبة الأولى: الثَّبْتُ الحافظ: الوَرِعُ المتقن الجِهْبِذ، الناقد للحديث، فهذا الذي لا يُختلف فيه، ويعتمد على جرحه وتعديله، ويحتج بحديثه وكلامه في الرجال، ومنهم.

المرتبة الثانية: العدل في نفسه: الثَّبْت في روايته، الصدوق في نقله، الورع في دينه، الحافظ لحديثه، المتقن فيه، فذلك العدل الذي يحتج بحديثه، ويوثق في نفسه، ومنه.

المرتبة الثالثة: الصدوق الورع: الثَّبْت الذي يَهِمُ أحيانًا، وقد قبله الجهابذة النقاد، فهذا يحتج بحديثه، ومنهم.

المرتبة الرابعة: الصدوق الورع المغفل: الغالب عليه الوَهْمُ والخطأ، والغلط والسهو، فهذا يكتب من حديثه الترغيب والترهيب، والزهد والآداب، ولا يحتج بحديثه في الحلال والحرام.

المرتبة الخامسة: وخامس: قد ألصق نفسه بهم، ودَلَّسَهَا بينهم ممن ليس من أهل الصدق والأمانة، ومَنْ قد ظهر للنقاد العلماء بالرجال أولي المعرفة منهم الكذب، فهذا يترك حديثه، ويطرح روايته"(٣١).

ترتيب آخر لابن أبي حاتم:

وله رحمه الله ترتيب آخر قَسَمَ فيه المراتب الخمس السابقة، باعتبار الجرح والتعديل، فجعل مراتب للتعديل، وأخرى للجرح.

قال فيه: "باب بيان درجات رواة الآثار، أخبرنا أحمد بن سنان الواسطي، قال سمعت عبد الرحمن بن مهدي، وربما جرى ذكر رجل صدوق في حديثه ضعف فيقول: رجل صالح[٣٢] الحديث يغلبه، يعني: شهوة الحديث تغلبه.

وقـــال: حدثني أبي، أخبرنا عبد الرحمن بن عمر الأصبهاني قال: سمعت عبد الرحمن بن مهدي وقيل له: أبو خَلْدة ثقة؟ فقال: كان صدوقًا، وكان مأمونًا، الثقة: سفيان وشعبة(٣٣) قال أبو محمد(٣٤): فقد أخبر أنَّ الناقلة للآثار، والمقبولين على منازل، وأنَّ أهل المنــزلة الأولى(٣٥): الثقات، وأنَّ أهل المنــزلة الثانية: أهل الصدق والأمانة.

ووجدت الألفاظ في الجرح والتعديل على مراتب شتى، وإذا قيل للواحد: إنه" ثقة" أو" متقن ثَبْتٌ" فهو ممن يحتج بحديثه، وقوله:" ثقة" موافق للمرتبة الأولى عند عبد الرحمن بن مهدي، وقوله:" متقن ثَبْتٌ" متقدمة على المرتبة الأولى.

وإذا قيل له: إنه" صَدُوقٌ" أو:" محله الصدق" أو:" لا بأس به" فهو ممن يُكْتَب حَدِيْثُهُ وينظر فيه، وهي المنــزلة الثانية، وهي موافقة للمرتبة الثانية من حيث المعنى عند عبد الرحمن بن مهدي.

وإذا قيل:" شيخ" فهو بالمنــزلة الثالثة؛ يُكْتَبُ حَدِيْثُهُ وينظرُ فيه، إلا أنه دون الثانية.

وإذا قيل:" صالح الحديث" فإنه يُكْتَبُ حَدِيْثُهُ للاعتبار[٣٦]، وهي موافقة للمرتبة الثالثة عند عبد الرحمن بن مهدي، فإنَّ مَنْ هذا حاله، لا يحتج بحديثه منفردًا.

وإذا أجابوا في الرجل: ب" لَيِّن الحديث" فهو مِمَّنْ يُكْتَب حَدِيْثُهُ وينظر فيه اعتبارًا[٣٧].

وإذا قالوا: "ليس بقوي" فهو بمنـــزلة الأولى في كتابة حديثه إلا أنَّه دونه.

وإذا قالوا: "ضعيف الحديث" فهو دون الثاني؛ لا يطرح حديثه بل يعتبر به.

وإذا قالوا: "متروك الحديث" أو:" ذاهب الحديث" أو:" كذاب" فهو ساقط الحديث؛ لا يكتب حديثه، وهي المنـــزلة الرابعة"[٣٨].

خلاصة المراتب عند ابن أبي حاتم أربع:

المرتبة الأولى: مرتبة" الثقةُ الحجة"و" الثقة" وحديثهما من أعلى درجات الصحيح.

المرتبة الثانية: مرتبة من يكتب حديثه وينظر فيه، وهي درجات.

الدرجة الأولى:" الصَدُوق" أو:" محله الصدق" أو:" لا بأس به"، وحديثه يُكْتَبُ وينظر فيه، يعني: يصلح للاحتجاج.

الدرجة الثانية: "الشيخ" وحديثه يُكْتَبُ وينظر فيه، يعني: يصلح للاحتجاج، لكنه دون سابقه.

الدرجة الثالثة:" صالح الحديث" يُكْتَبُ حَدِيْثُهُ للاعتبار، يعني: يصلح حديثه إنْ وُجِدَتْ له طُرُقٌ تقويه، من المتابعات أو الشواهد، وإلا فلا يصح الاحتجاج به مع الانفراد.

الدرجة الرابعة: " لَيِّن الحديث" وهي أول مراتب الجرح عنده، ويكتب حديثها للاعتبار.

الدرجة الخامسة:" ليس بقوي" وهي دون سابقتها، يكتب حديثها للاعتبار.

الدرجة السادسة: "ضعيف الحديث" وهي كما قال ابن الصلاح: "لا يطرح حديثه بل يعتبر به "(٣٩).

المرتبة الثالثة: "متروك الحديث" أو: "ذاهب الحديث" أو: "كذاب" فهو ساقط الحديث؛ لا يكتب حديثه.

تبسيط مراتب ابن أبي حاتم:

وهذا عرض يبسط مراتب الجرح والتعديل عند ابن أبي حاتم وييسرها:

أولاً: مراتب التعديل:

١. ثقة حجة، ثقة، وحديثها صحيح.

٢. صدوق، محله الصدق، لا بأس به، وحديثها بين الصحيح والحسن.

٣. شيخ، يصلح حديثها للاعتبار.

٤. صالح الحديث وحديثها يصلح للاعتبار.

ثانيًا: مراتب التجريح:

١. لين الحديث، وحديثها يصلح للاعتبار.

٢. ليس بقوي، وحديثها يصلح للاعتبار.

٣. ضعيف الحديث، وحديثها ضعيف.

٤. متروك الحديث، ذاهب الحديث،كذاب، وحديثها ضعيف جداً أو موضوع مكذوب.

المطلب الثالث: مراتب الجرح والتعديل بعد زمن الرواية:

ابن الصلاح ثالث الأئمة الذين صاغوا مراتب الجرح والتعديل.

قال رحمه الله(٤٠): "بيان الألفاظ المستعملة من أهل هذا الشأن في الجرح والتعديل، وقد رتبها أبو محمد عبد الرحمن بن أبي حاتم الرَّازِي في كتابه" الجرح والتعديل" فأجاد وأحسن، ونحن نرتبها كذلك، ونورد ما ذكرناه ونضيف إليه ما بلغنا في ذلك عن غيره إن شاء الله تعالى:

قال رحمه الله: أما ألفاظ التعديل فعلى مراتب:

الأولى: قال ابن أبي حاتم: إذا قيل للواحد إنه: "ثقة أو متقن" فهو ممن يحتج بحديثه.

قلت(٤١):وكذا إذا قيل: "ثبت أو حجة"وكذا إذا قيل في العدل إنه: "حافظ أو ضابط"والله أعلم.

الثانية: قال ابن أبي حاتم إذا قيل إنه:" صدوق أو محله الصدق أو لا بأس به" فهو ممن يكتب حديثه وينظر فيه، وهي المنــزلة الثانية.

قلت: هذا كما قال؛ لأنَّ هذه العبارات لا تشعر بشريطة الضبط، فينظر في حديثه ويختبر حتى يعرف ضبطه. وقد تقدم بيان طريقه في أول هذا النوع، وإنْ لم نستوف النظر المعرف لكون ذلك المحدث في نفسه ضابطاً مطلقاً، واحتجنا إلى حديث من حديثه اعتبرنا ذلك الحديث ونظرنا؛ هل له أصل من رواية غيره؟

الثالثة: قال ابن أبي حاتم إذا قيل: "شيخ" فهو بالمنــزلة الثالثة يكتب حديثه وينظر فيه، إلا أنه دون الثانية.

الرابعة: قال: إذا قيل: "صالح الحديث" فإنّه يُكتب حديثه للاعتبار.

قلت: وقد جاء عن أبي جعفر؛ أحمد بن سنان قال: كان عبد الرحمن بن مهدي ربما جرى ذكر حديث الرجل فيه ضعف، وهو رجل صدوق، فيقول: رجل صالح الحديث،(٤٢) والله أعلم.

وقال رحمه الله: وأما ألفاظهم في الجرح فهي على مراتب.

أولاها: قولهم "لين الحديث" قال ابن أبي حاتم، إذا أجابوا في الرجل" بلين الحديث" فهو ممن يُكتب حديثه وينظر فيه اعتبارًا.

قلت: وسأل حمزة بن يوسف السهمي أبا الحسن الدارقطني الإمام، فقال له: إذا قلت: فلان لين أيش تريد به. قال: لا يكون ساقطًا متروكَ الحديثِ، ولكن مجروحًا بشيء لا يسقط عن العدالة(٤٣).

الثانية: قال ابن أبي حاتم: إذا قالوا: "ليس بقوي" فهو بمنــزلة الأول في كتب حديثه، إلا أنه دونه.

الثالثة: قال: إذا قالوا: "ضعيف الحديث" فهو دون الثاني، لا يطرح حديثه بل يعتبر به.

الرابعة: قال: إذا قالوا: "متروك الحديث" أو "ذاهب الحديث" أو "كذاب" فهو ساقط الحديث، لا يكتب حديثه، وهي المنــزلة الرابعة.

قال الخطيب أبو بكر: أرفع العبارات في أحوال الرواة أن يقال: "حجة أو ثقة" وَأَدْوَنُهَا أَنْ يقال: "كذاب ساقط"(٤٤).

تبسيط مراتب ابن الصلاح:

وهذا عرض يبسط مراتب الجرح والتعديل عند ابن الصلاح وييسرها:

أولا: مراتب التعديل:

١. ثقة، متقن، ثبت، حجة، حافظ، ضابط، وحديثها صحيح.

٢. صدوق، محله الصدق، لا بأس به، وحديثها بين الصحيح والحسن، قال ابن الصلاح: "يكتب حديثه وينظر فيه"[٤٥].

٣. شيخ، يصلح حديثها للاعتبار، قال ابن الصلاح:" يكتب حديثه وينظر فيه"[٤٦] إلا أنها دون سابقتها.

٤. صالح الحديث، وحديثها يصلح للاعتبار، قال ابن الصلاح:" يكتب حديثها للاعتبار"[٤٧].

ثانيًا: مراتب التجريح:

١. لين الحديث، وحديثها يصلح للاعتبار.

٢. ليس بقوي، وحديثها يصلح للاعتبار، وهي دون سابقتها.

٣. ضعيف الحديث، وحديثها ضعيف، قال ابن الصلاح: "فهو دون الثاني، لا يطرح حديثه، بل يعتبر به"[٤٨].

٤. متروك الحديث، ذاهب الحديث، كذاب، قال ابن الصلاح: "ساقط الحديث، لا يكتب حديثه"[٤٩].

قال الحافظ العراقي معقبًا على ذكر ابن الصلاح مراتب الجرح والتعديل على سنن ابن أبي حاتم:" اقتصر المصنف تبعًا لابن أبي حاتم على أنَّ هذه الدرجة الأولى[٥٠] وكذا قال الحافظ أبو بكر الخطيب في" الكفاية" أرفع العبارات أنْ يقال: حجة أو ثقة انتهى.

وقد زاد الحافظ أبو عبد الله الذهبي في مقدمة كتابه "ميزان الاعتدال" درجة قبل هذه هي أرفع منها، وهي أنْ يكرر لفظ التوثيق المذكور في الدرجة

الأولى، إمَّا باللفظ بعينه كقولهم: "ثقة ثقة" أو مع مخالفة اللفظ الأول، كقولهم: "ثقة ثبت" أو" ثبت حجة" أو نحوَ ذلك، وهو كلام صحيح، لأنَّ التأكيد الحاصل بالتكرار؛ لا بد أنْ يكون له مزية على الكلام الخالي عن التأكيد، والله أعلم"(٥١).

الذهبي رابع الأئمة الذين صَاغُوا مراتب الجرح والتعديل:

قال الإمام الذهبي(٥٢): أعلى العبارات في الرواة المقبولين:

المرتبة الأولى:" ثبت حجة"" وثبت حافظ"" وثقة متقن".

المرتبة الثانية: "ثقة"(٥٣).

المرتبة الثالثة: "ثقة صدوق"و" لا بأس به" و" ليس به بأس".

المرتبة الرابعة: "محله الصدق"" جيد الحديث" و" صالح الحديث" و "شيخ وسط" و "شيخ حسن الحديث" و "صدوق إن شاء الله" و "صويلح" ونحو ذلك.

وقال: وأَرْدَى عبارات الجرح:

الأولى: "دجال"" كذاب" أو" وضاع؛ يضع الحديث".

الثانية: "متهم بالكذب" و "متفق على تركه".

الثالثة: "متروك ليس بثقة"و"سكتوا عنه" و"ذاهب الحديث" و"فيه نظر(٥٤)" و"هالك" و"ساقط".

الرابعة: "واه بمرة" و "ليس بشيء" و "ضعيف جدًا" و" ضعفوه" و "ضعيف" و" وَاه" و" منكر الحديث" ونحو ذلك.

الخامسة: "يضعف" و" فيه ضعف" و" قد ضُعِّف" و" ليس بالقوي" و"ليس بحجة"" ليس بذاك"" يُعْرَفُ ويُنْكَر"" فيه مقال"" تكلم فيه"" لين"" سيئ الحفظ"" لا يحتج بحديثه"" اختلف فيه"" صدوق لكنه مبتدع" ونحو ذلك من العبارات التي تدل

بوضعها على اطراح الراوي بالأصالة، أو على ضعفه، أو على التوقف فيه، أو على جواز أنْ يَحتج به مع لين ما فيه"[٥٥].

والخامس والسادس من الأئمة الذين صاغوا مراتب الجرح والتعديل، الحـــافظ العراقي[٥٦] والإمام إبراهيم بن موسى الأَبْناسي[٥٧].

وهما عصريان وبلديان، وكلامهما مقارب، حيث أورد كلٌّ كلامه حاشية على مقدمة ابن الصلاح، وتكاد تتحد ألفاظهما، وقل أنْ تختلف[٥٨]، واعتمد الباحثان كلام الأَبْناسي، لحسن ترتيبه، وأجادة عبارته في هذا المبحث، وهذا شأن المتأخر حين ينظر في كلام من سبقه.

قال رحمه الله:" مراتب التعديل على أربع طبقات:

أعلاها[٥٩]: تكرير لفظ التوثيق، وسواء كرر اللفظ بعينه كقوله:" ثقة ثقة" أو مع غيره كقوله:" ثبت ثقة" أو" ثقة حجة".

الثانية: أنْ يقول" ثقة" أو" ثبت" أو" حجة" ولم يكرر.

الثالثة: "ليس به بأس" أو" لا بأس به" أو "صدوق" أو "مأمون" أو "خيار" وليس منها:" محله الصدق" كما قال المصنف[٦٠] تبعًا لابن أبي حاتم، والظاهر جعلها المرتبة الرابعة، كما قال صاحب الميزان[٦١].

الرابعة:" محله الصدق" أو" رووا عنه" أو" إلى الصدق ما هو" أو" شيخ وسط" أو" وسط" أو" شيخ صالح الحديث" أو" مقارب الحديث" أو" جيد الحديث" أو" حسن الحديث" أو" صويلح" أو" صدوق إن شاء الله" أو" أرجو أنَّه ليس به بأس" أو نحو ذلك.

قال: وأما ألفاظ التجريح:

المرتبة الأولى؛ وهي ألْيَن ألفاظ التجريح: "فلان فيه مقال"" فلان ضُعِّف""فلان تعرف وتنكر"" فلان ليس بالمتين" أو" ليس بحجة" أو" ليس بعمدة"

أو" ليس بالمرضي" أو" فلان للضعف ما هو"" وسيئ الحفظ"" وفيه خلف" وطعنوا فيه" وتكلموا فيه".

المرتبة الثانية: وهي أشد من الأولى" فلان واه"" فلان ضعفوه"" فلان منكر الحديث".

المرتبة الثالثة: وهي أشد منهما" فلان ضعيف جدًا"" فلان واه بمرة"" فلان لا يساوي شيئًا"" فلان مطرح وصرحوا حديثه"" وارم به"" ورد حديثه".

المرتبة الرابعة: "فلان متهم بالكذب"و "هالك" وليس بثقة" و "لا يعتبر به" و"فيه نظر" و "سكتوا عنه" وهاتان العبارتان يقولهما البخاري فيمن تركوا حديثه.

المرتبة الخامسة: ولم يذكرها المصنف(٦٢)" فلان وضَّاع"" فلان دَجَّال" ولهم ألفاظ أخر، يستدل بهذه عليها.

قال الحافظ العراقي في الألفية:

والجَرح والتعديل قَد هَذَّبَه ابن أبي حاتم إذ رتبــــه
والشيخ(٦٣) زاد فيهما وزدت ما في كلام أهله وَجَدْتُ

ثم ساق رحمه الله مراتب التعديل، وأتبعها بمراتب التجريح(٦٤).

والسابع من الأئمة الذين صاغوا مراتب الجرح والتعديل، أحمــد بــن حجــر العسقلاني.

أورد ابن حجر مراتب الجرح والتعديل في" نخبة الفكر" وشرحها له" نزهة النظر"(٦٥) والحق أنَّ مراتبه رحمه الله من أجود ما صيغ في هذا الباب، فقد أفاد مِمَّنْ سَبَقَه، وجاء بترتيب حسن، فجزاه الله تعالى خيرًا.

وإنْ يكن ثمة ملحظ ترتيبه المراتب، فمن ثلاث نواح:

الأولى: عدم استغراقه ألفاظ الجرح والتعديل.

والثانية: عدم ذكره المراتب جميعها.

والثالثة: تركه الحكم على حديث هذه المراتب.

ويعتذر عن الأولى، بأنَّ القياس على المذكور ممكن.

وعن الثانية: بأنَّ ما أورده في التقريب يسد النقص، ويَرفؤه.

وعن الثالثة: بأنَّه لا يخفى على طلبة العلم مراده في الغالب.

قال الحافظ ابن حجر رحمه الله[٦٦]: "ومن أهم ذلك بعد الاطلاع، معرفة مراتب الجرح والتعديل.

قال الحافظ: وللجرح مراتب:

أسوؤها الوَصْف بما دل على المبالغة فيه، وأصرح ذلك التعبير بـــ: أفْعَل، كـــ: أكذب الناس، وكذا قولهم: إليه المنتهى في الوضع، أو: هو ركن الكذب، ونحو ذلك، ثم: دجال أو وَضَّاع، أو كَذَّاب، لأنها وإنْ كان فيها نوع مبالغة، لكنها دون التي قبلها.

وأسهلها: قولهم: فلان لَيِّنٌ، أو سيئ الحفظ، أو فيه أدنى مقال.

ثم أجمل الحافظ المراتب فقال:" وبين أسوأ الجرح وأسهله مراتب لا تخفى، فقولهم: متروكٌ، أو ساقِطٌ، أو فاحِشُ الغَلَط، أو مُنْكَرُ الحديث، أشدُّ من قولهم: ضعيف، أو ليس بالقوي، أو فيه مقال".

وقال: مراتب التعديل:

" ومن المهم أيضًا معرفة، مراتب التعديل:

وأرفعها: الوصف أيضًا، بما دل على المبالغة فيه، وأصرح ذلك التعبير بـــ: أفعل، كـــ: أوثق الناس، أو أثْبَتِ الناس، أو إليه المنتهى في التَّثَبُّت[٦٧].

ثم ما تأكَّد بصفة من الصفات الدالة على التعديل، أو صفتين، كثقة ثقة، أو ثَبْت ثَبْت، أو ثقة حافظ، أو عدل ضابط، أو نحو ذلك.

وأدناها: ما أشعر بالقرب من أسهل التجريح، كـــ: شيخ، ويُرْوَى حديثه، ويُعْتَبَرُ به، ونحو ذلك من مراتب، لا تخفى".

ونقل الإمام السيوطي في التدريب[٦٨]، زيادة ابن حجر المرتبة الأولى في التعديل مقرًا له، دون الإشارة إلى أنّه ناقل عن غيره، وكذلك فعل كثير من العلماء الذين تكلموا في الجرح والتعديل، كاللكنوي وغيره.

تفصيل آخر للمراتب ذكرها الحافظ في التقريب:

وللحافظ ابن حجر رحمه الله تفصيل أكثر دقة مما ورد في النخبة وشرحها له، أورده في مقدمة كتابه" التقريب" قال": انحصر لي الكلام على أحوالهم في اثنتي عشرة مرتبة:

فأولها: الصحابة، فأصرح بذلك لشرفهم[٦٩].

الثانية: مَنْ أُكِّد مدحه، إمَّا بأفعل: كأوثق الناس، أو بتكرير الصفة لفظًا: كثقة ثقة، أو معنى: كثقة حافظ.

الثالثة: مَنْ أُفرد بصفة، كثقة، أو متقن، أو ثَبْت، أو عَدْل.

الرابعة: مَنْ قَصرَ عن درجة الثالثة قليلاً، وإليه الإشارة: بصَدُوق، أو لا بأس به، أو ليس به بأس.

الخامسة: مَنْ قَصرَ عن الرابعة قليلاً، وإليه الإشارة بصدوق سيئ الحفظ، أو صدوق يَهِم، أو له أوهام، أو يخطيء، أو تغير بأَخَرة، ويلتحق بذلك مَنْ رمي بنوع من البدعة، كالتشيع والقَدَر، والنَّصب، والإرجاء، والتَّجَهُّم، مع بيان الداعية من غيره[٧٠].

السادسة: مَنْ ليس له من الحديث إلا القليل، ولم يثبت فيه ما يُترك حديثه من أجله، وإليه الإشارة بلفظ: مقبول، حيث يتابع، وإلا فلين الحديث.

السابعة: مَنْ رَوَى عنه أكثر من واحد ولم يُوثَّق، وإليه الإشارة بلفظ: مستور، أو مجهول الحال.

الثامنة: مَنْ لم يوجد فيه توثيقٌ لمعتَبَر، ووجد فيه إطلاق الضعف، ولو لم يفسر، وإليه الإشارة بلفظ: ضعيف.

التاسعة: مَنْ لم يَرْوِ عنه غير واحد، ولم يُوثَّق، وإليه الإشارة بلفظ: مجهول.

العاشرة: مَنْ لم يُوَثَّق البتةَ، وضُعِّف مع ذلك بقادح، وإليه الإشارة: بمتروك، أو متروك الحديث، أو واهي الحديث، أو ساقط.

الحادية عشرة: مَنْ أُتُّهم بالكذب.

الثانية عشرة: مَنْ أُطلق عليه اسم الكذب، والوضع(٧١).

رأي بعض العلماء في مراتب" تقريب التهذيب".

ويرى بعض أهل العلم أنَّ هذه المراتب الواردة في" التقريب" إنما هي خاصة بالحافظ ابن حجر في كتابه التقريب، وليست مطلقة في الباب نفسه.

قال أستاذنا عبد الفتاح أبو غدة رحمه الله:" قد قسم الحافظ ابن حجر في فاتحة كتابه" تقريب التهذيب" مراتبَ الجرح والتعديل إلى اثنتي عشرة مرتبة، ولكن يبدو للمتأمل في كلامه أنَّ هذه المراتب مرتبطة بما ساقه في كتابه فقط، وأنها اصطلاح له فيه، وليست هي لمراتب الجرح والتعديل مطلقًا في كل كتاب، كما فهمه شيخنا العلامة أحمد شاكر رحمه الله تعالى، في تعليقه على" الباعث الحثيث" فوَهِمَ(٧٢) وإليك عبارة الحافظ ابن حجر في كتابه المذكور، قال رحمه الله تعالى:" ... وهي أني أحكم على كل شخص منهم بحكم يشمل أصح ما قيل فيه وأعدلَ ما وُصِفَ به، بألخص عبارة، وأخلَص إشارة، بحيث لا تزيدُ كل ترجمته على سطر واحد غالبًا، تجمع اسم الرجل واسم أبيه وجدِّه، ومنتهى

نسبته ونسبه، وكنيته ولقبه، مع ضبط ما يُشْكِلُ من ذلك بالحروف، ثم صفته التي يختص بها من جرح أو تعديل، ثم التعريف بعصر كل راو منه، بحيث يكون قائمًا مقام ما حذفته من ذكر شيوخه والرواة عنه، إلا من لا يُؤمَنُ لَبْسُه.

وباعتبار ما ذكرتُ، انحصر لي الكلام على أحوالهم في اثنتي عشرة مرتبةً..." ثم ذكرها.

ومما يؤكد هذا الذي قلته: أنها مراتب مرتبطةٌ بكتابه، واصطلاح له فيه فقط، أنه قال:" المرتبة السادسة: مَنْ ليس له من الحديث إلا القليل، ولم يثبت فيه ما يترك حديثه من أهله، وإليه الإشارة بلفظ مقبول حيث يتابع، وإلا فلين الحديث". انتهى.

والوصف بلفظ" مقبول" اصطلاح له فيه قطعًا، لم يُذكر في كتب سابقيه، ولا ذكره المؤلف اللكنوي، عن أحد هنا- مع استقصائه- بدءًا من ابن أبي حاتم، وانتهاءً بالسخاوي والسندي، فدل هذا على أنْ هذا التقسيم للمراتب من الحافظ ابن حجر خاص بكتابه" تقريب التهذيب" فحسب"[٧٣].

وبنحو قول أستاذنا أبي غدة، قال الأستاذ علي الحلبي:" إنما هي خاصة بالحافظ ابن حجر، وليست مطلقة عند جميع النقاد والأئمة"[٧٤] كما سَمِعْتُ الكلمة نفسها من ثقات علماء بلادنا حفظهم الله تعالى وبارك جهودهم.

والذي يراه الباحثان، أنَّ هذه المراتب ثمرة جهد الأئمة، منذ عبد الرحمن بن مهدي رحمه الله إلى زمن ابن حجر رحمه الله، والبناء عليها، واعتمادها، أولى من الإغضاء من قيمتها وتركها، وحملها على كتاب بعينه، لا سيما وأنَّ المراتب التي أوردها الحافظ ابن حجر في النــزهة لا تغاير ما ورد عنده في التقريب بشكل رئيس.

وممن اعتبر المراتب الواردة في مقدمة" التقريب" مراتبَ مطلقةً الإمام الصنعاني رحمه الله في" توضيح الأفكار"[٧٥] قال: "والذي في مقدمة التقريب للحافظ، أنَّه جعل أفعل وتكرير الصيغة مرتبة واحدة، هي أول المراتب" ولمَّا جاء إلى مراتب التجريح، جمع بين ما ورد في" النخبة" وشرحها، وما ورد في" التقريب" قال: "والذي في مقدمة" التقريب" أنَّه جعل المرتبة الثانية عشر مَنْ أطلق عليه اسم الكذب والوضع... وهي أول المراتب هنا، وفي" النخبة" وشرحها، الطعن يكون بعشرة أشياء إلى أنْ قال: فجعل الوصف بالكذب أول المراتب بأي عبارة كان"[٧٦].

وإنزال بقية ألفاظ الجرح والتعديل، على ما استقرت عليه المراتب عند الأئمة المتأخرين، أمر مقدور عليه، بقياس الكلمة على مثيلتها وما شابهها" فالواقف على عبارات القوم، يفهم مقاصدهم، لما عرف من عباراتهم في غالب الأحوال، وبقرائن ترشد إلى ذلك"[٧٧].

هذه مراتب الجرح والتعديل، من حيث نشأتها، فقد ابتدأت كلمة كلمة، ثم امتد جِذْرُ دَوْحَتِهَا، وسما فرعها، وآتت أُكلها، بتنسيق الأئمة لها على هذا النمط الحسن.

مراتب الجرح والتعديل، عند يحيى بن مَعِيْن.

ويسوق الباحث ختامًا: مراتب الجرح والتعديل، عند يحيى بن مَعِيْن رحمه الله كما يتصورها أستاذنا محمد نور سيف، قال:" تقسيم تلك العبارات إلى مجاميع بحسب ما تدل عليه أو تمثله، في جرح الرواة أو تعديلهم، والاستعانة بذلك على معرفة مراتب الرواة عنده، وقد اتضح لي أنها تشكل مجاميع يمكن أن تنتظمها المراتب التالية:

المرتبة الأولى: مرتبة الثقات الذين يحتج بحديثهم، وتقبل روايتهم ويعمل بها، وهي أعلى المراتب، وترد فيها العبارات التالية:

١. ثبت.
٢. ثقة مأمون.
٣. ثقة.
٤. ليس به بأس، ثقة.
٥. ليس به بأس.
٦. ثقة، لم يذكره إلا بخير.
٧. لم يذكره إلا بخير.
٨. صدوق، أو: رجل صدق.
٩. شيخ صدوق.

المرتبة الثانية: مَنْ تقبل روايتهم على ضعف فيهم، فيكتب حديثهم، ولا يحتج به، ولكن ينظر ويعتبر، وترد فيها العبارات التالية:

١. ثقة، ليس بحجة.
٢. صدوق، ليس بحجة.
٣. ليس بحجة.
٤. ليس يحتج بحديثه.
٥. صالح الحديث.
٦. في حديثه ضعف.
٧. ليس حديثه بذاك، وهو صالح.
٨. ليس بذاك.
٩. ليس بالقوي، ولكن يعتبر.
١٠. ليس بالقوي، لم يقو أمره.
١١. شيخ.
١٢. شويخ، ليس به بأس.
١٣. ثقة، يحدث بمناكير.
١٤. ليس له فيه كبير رأي.
١٥. ليس بمتروك.
١٦. ضعيف.

المرتبة الثالثة: مَنْ يُرَد حديثهم ولا يكتب، وهؤلاء ممن عرفوا بالكذب، تخرصًا وعمدًا، أو توهمًا وغفلة، فيترك حديثهم، وتَرِدُ في هذه المرتبة العبارات التالية:

١. ليس بشيء.
٢. ليس بثقة.
٣. لا يساوي شيئًا.
٨. لا يكتب حديثه، ولا كرامة.
٩. لا يحل لأحد أنْ يكتب عنه.
١٠. كذاب، يكذب.

٤. لا يساوي فلسًا.

٥. ليس بثقة ولا مأمون.

٦. لا يكتب عنه.

٧. متروك الحديث.

١١. كذاب، ليس بشيء.

١٢. كذاب خبيث.

١٣. ليس بثقة، يسرق الحديث.

١٤. يضع الحديث.

قال الأستاذ محمد نور سيف: وقد تلمست هذه المراتب من أقوال يحيى بن مَعِيْن، حيث يرد في ثنايا تراجم الرواة أنه أهلٌ لأن يحتج به، ويريد به جديث الثقات الأثبات، ويقابله عنده من لا يحتج به، أي: لا يقوم مقام حديث أولئك، لما في حديثه من بعض الوهم والخلل، لكن يُنْظَرُ فيه، ويقدم غيره عليه. أمَّا ما نزل عن ذلك، فيترك، فالمراتب عنده ثلاث: مرتبتان للتعديل، ومرتبة للتجريح"[٧٨].

مراتب الجرح والتعديل عند الإمام السخاوي، وينقلها عنه اللكنوي.

وممن أحسن وأجاد في بيان هذه المراتب، الإمام السَّخَاوِيُّ رحمه الله في كتابه" فتح المغيث"[٧٩] ثم جاء اللَّكْنَوِيُّ رحمه الله فلخص كلام السَّخَاوِيّ واختصره قال:" وذكر السَّخَاوِيُّ[٨٠] في" شرح الألفية" والسندي في" شرح النخبة"[٨١]: "في هذا المقام تفصيلاً حسنًا، وجعلا[٨٢] لكل من ألفاظ الجرح والتزكية ستَّ مراتب، وبيناها بيانًا مستحسنًا، ومحصلُه أن:

قال اللكنوي: ألفاظ التعديل على ست مراتب:

١- أرفعها عند المحدثين، الوصف بما دلَّ على المبالغة، أو عُبِّرَ عنه بأفعل، كأوثق الناس، وإليه المنتهى في التثبت، ويلحق به: لا أعرف له نظيرًا في الدنيا.

٢- ثم ما يليه، كقولهم: فلانٌ لا يسأل عنه.

٣- ثم: ما تأكّد بصفة من الصفات الدالة على التوثيق، كثقة ثقة، وثَبْت ثَبْت، وأكثر ما وجد فيه قول ابن عيينة:حدثنا عمرو بن دينار،وكان ثقة ثقة ... إلى أنْ قاله تسع مرات،ومن هذه المرتبة قول ابن سعيد في شعبة: ثقة مأمون ثَبْت حجة صاحب حديث.

٤- ثم: ما انفرد فيه بصيغة دالّة على التوثيق، كثقة أو ثبت، أو كأنه مصحف، أو حجة، أو إمام أو ضابط أو حافظ، والحجة أقوى من الثقة.

٥- ثم: قولهم: ليس به بأس، أو لا بأس به، عند غير ابن معين[٨٣]، أو صدوق، أو مأمون، أو خيار الخلق.

٦- ثم: ما أشعر بالقرب من التجريح، وهو أدنى المراتب كقولهم: ليس ببعيد من الصواب، أو شيخ، أو يُروَى حديثه، أو يعتبر به، أو شيخ وسط، أو رَوَى الناس عنه، أو صالح الحديث، أو يُكتبُ حديثه، أو مقارب الحديث، أو صويلح، أو صدوق إنْ شاء الله، وأرجو أنْ لا بأس به، ونحو ذلك، هذه مراتب التعديل.

وقال: وأما مراتب الجرح فَستّ:

الأولى منها: ما يدل على المبالغة؛ كأكذب الناس، أو إليه المنتهى في الكذب، أو هو ركن الكذب، أو منبَعُه، أو مَعْدِنُه، ونحو ذلك.

الثانية: ما هو دون ذلك، كالدجَّال، والكذّاب، والوضاع، فإنها وإنْ اشتملت على المبالغة، لكنها دون الأولى، وكذا :يضع أو يكذب.

الثالثة: ما يليها، كقولهم: فلان يسرق الحديث، وفلان متهم بالكذب، أو الوضع، أو ساقط، أو متروك، أو هالك، أو ذاهب الحديث، أو تَركوه، أو لا يُعْتَبَرُ به، أو بحديثه، أو ليس بالثقة، أو غير ثقة.

الرابعة: ما يليها، كقولهم: فرن رُدَّ حديثه، أو مردود الحديث، أو ضعيف جدًا، أو واه بمرة[٨٤] أو طَرَحُوه، أو مطروح الحديث، أو مطروح، أو لا يُكْتَبُ حديثه، أو لا تحل الرواية عنه، وليس بشيء، أو لا شيء، خلافًا لابن معين.

الخامسة: ما دُونَها وهي: فلانٌ لا يحتج به، أو ضَعَّفوه، أو مضطرب الحديث، أو له ما يُنْكَر، أو له مناكير، أو مُنْكَرُ الحديث، أو ضعيف.

السادسة: وهي أسهلها قولهم: فيه مقال: أو أدنى مقال، أو ضُعِّفَ، أو يُنْكَرُ مَرَّةً ويُعْرَفُ أخرى، أو ليس بذاك، أو ليس بالقوي، أو ليس بالمتين، أو ليس بحُجَّة، أو ليس بعمدة، أو ليس بمأمون، أو ليس بثقة، أو ليس بالمرضي، أو ليس يَحْمَدونه، أو ليس بالحافظ، أو غيرُهُ أو يق منه، أو فيه شيء، أو فيه جهالة، أو لا أدري ما هو، أو ضعفوه، أو فيه ضَعْف، أو سيئ الحفظ، أو لَيِّن الحديث، أو فيه لِين، عند غير الدارقطني، فإنه قال: إذا قلتُ: لَيِّنٌ لا يكون ساقطًا متروك الاعتبار، ولكن مجروحًا بشيء لا يسقط به عن العدالة.

ومنه قولهم: تَكلَّموا فيه، أو سكَتُوا عنه، أو فيه نَظَر.

وقد يغيب معنى بعض ألفاظ الجرح والتعديل في الرواة، لكن ترجمةَ الراوي، والنَّظَرَ في أحاديثه، وحُكْمَ الأئمةِ عليها، يعين على الحكم على روايته.

رأي الطحان في مراتب الجرح والتعديل[٨٥]:

أولاً: مراتب ألفاظ التعديل:

المرتبة الأولى: ما دل على المبالغة في التوثيق، أو كان على وزن أفعل.

المرتبة الثانية: ما تأكد بصفة أو صفتين من صفات التوثيق.

المرتبة الثالثة: ما دل على التوثيق من غير تأكيد.

المرتبة الرابعة: ما دل على التعديل من دون إشعار بالضبط.

المرتبة الخامسة: ما ليس فيه دلالة على التوثيق أو التجريح.

المرتبة السادسة: ما أشعر بالقرب من التجريح.

ثانيًا: مراتب ألفاظ الجرح.

المرتبة الأولى: ما دل على التليين.

المرتبة الثانية: ما صُرِّح بعدم الاحتجاج به.

المرتبة الثالثة: ما صُرِّح بعدم كتابة حديثه.

المرتبة الرابعة: ما دل على اتهامه بالكذب.

المرتبة الخامسة: ما دل على وصفه بالكذب.

المرتبة السادسة: ما دل على المبالغة في الكذب.

رأي العاني في ألفاظ الجرح والتعديل:

ألفاظ الجرح والتعديل عند العاني هي نفس الألفاظ الواردة عند الطحان، ولكنه يختلف مع الطحان وغيره في حكم هذه الألفاظ وتلك المراتب.

فيرى أن حديث المراتب الأربعة الأولى من مراتب التعديل صحيح، ويعلّل تصحيحه لأحاديث أصحاب المرتبة الرابعة (صدوق، لا بأس به)، بقوله: لأن منهج ابن حجر العسقلاني في هذه المرتبة، إذا وثق الراوي جماعة من الأئمة، وخالفهم واحد أو اثنين أو أكثر، لكنهم قلة بالنظر إلى المزكّين، وهذه المخالفة لا تقنع ابن حجر بأن ينزل بالراوي إلى المرتبة الخامسة، أي أن الجرح هنا لا يقابل التعديل عنده، بل هو جرح غير معتبر، إمّا لأنه جرّح بغير جارح، أو أن جارحه لا يعتد بجرحه، بالإضافة إلى أن عدد المزكين أكثر من

المجرحين، فابن حجر يضعه في الحسبان حين الحكم على الراوي، فيضعه في المرتبة الرابعة[٨٦].

ويرى العاني أن صدوق عند ابن أبي حاتم وأبيه على ثلاث مراتب:

المرتبة الأولى: الصدوق الضابط، حديثه صحيح.

المرتبة الثانية: الصدوق الذي يهم والغالب عليه الصواب، حديثه حسن.

المرتبة الثالثة: الصدوق الذي يخطئ والغالب عليه الخطأ، منه ما حسن حديثه بالمتابع، ومنه ما يلتحق بالضعيف[٨٧].

وحديث المرتبة الخامسة (صدوق يهم وصدوق يخطئ وصــدوق ســيئ الحفظ، وصدوق له أوهام، وصدوق تغيّر، وصدوق رمي بالتشيع ...إلخ)، حسن لذاته إذا انفرد، وإذا جاء من طريق آخر مثله أو أقوى منه يرتقي إلى الصحيح لغيره، ويحكم على أحاديث أصحابها بالضعف إذا ثبت خطأ الراوي، أو خــالف من هو أولى منه[٨٨].

أما حديث (المقبول) وهو القسم الأول من المرتبة السادسة حسن لذاتــه، لأن المقبول من ليس له من الحديث إلا القليل، ولم يثبت فيه ما يترك حديثه من أجله، فقلة أحاديث الراوي لا تمنع الاحتجاج به كما قال، وقد حســن العلمــاء حديثه ومنهم البخاري وابن حجر العسقلاني[٨٩]، وكذلك اصطلاح لين الحــديث وهو القسم الثاني من المرتبة السادسة من مراتب التعديل والتي تضم المقبــول، حيث يرى العاني أن ابن حجر العسقلاني له اصطلاح خاص به، وهو(تفرد راوٍ معين من مرتبة معينة بحديث ما)، أي تفرّد الــراوي الــذي لــم يصــل إلــى درجات(الثقة)، أو (الصدق) فيقبل ما تفرد به، ولم يهبط إلى درجات (الضعف) فيسقط حديثه، فهو ليّن عند ابن حجر ولا يقابل لين الحديث عند غيره، وحديثه حسن لذاته[٩٠] .

الخـــــاتمـــة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على محمد وعلى آله وصحبه، أما بعد.

فقد تعرض الباحثان في هذه الدراسة إلى مراتب الجرح والتعديل، ونشأتها وتاريخها، وتعريفها لغة واصطلاحًا، ثم طافا بأئمة علم الجرح والتعديل وجمعا ما كتبوه في شأن هذه المراتب، وبسطاه وعلقا عليه، ونظرا في كلام من بعدهم من العلماء فيه، وردا عليه أو أيداه، وخرجا بالنتائج والتوصيات الآتية:

١. أثبتت الدراسة اختلاف علماء الجرح والتعديل في تقسيم المراتب من حيث الإجمال والتفصيل وطريقة التقسيم، وعدد المراتب، وألفاظ كل مرتبة.

٢. أثبتت الدراسة أن معظم المراتب أحاديثها مقبولة، للاعتبار، وأن التمحيص والتدقيق إنما هو لما يتعلق بالاحتجاج بها.

٣. بينت الدراسة مراد الأئمة بألفاظهم في الجرح والتعديل، وصنفتها حسب المراتب، لكل مرتبة عدة ألفاظ، وبينت حكم حديث كل مرتبة عند من حكم من الأئمة.

٤. أثبتت الدراسة اجتهاد الأئمة لتسهيل معرفة صحيح الحديث من سقيمه، فحري بنا أن نقدر اجتهادهم، ونضعها في حيز التطبيق، بالتحقق من أحاديثنا عبر هذه المراتب، وبيان صلاحيتها للاحتجاج، أو الاعتبار، أو عدم صلاحيتها، ونأمل أن تكون هذه الدراسة دعوة للالتزام بالصحيح من الحديث، إذ فيه غنى عن غيره من الضعيف والموضوع.

١- مقدمة ابن الصلاح لأبي عثمان بن عبد الرحمن الشهروزي(مولده:٥٧٧، ووفاته: ٦٤٣) دار الكتب العلمية، بيروت ص:١٩٣.

٢- الكفاية في علم الرواية أحمد بن علي المشهور بالخطيب البغدادي، دار الكتب العلميــة، بيروت، ص:١٥٠.

٣- الجرح والتعديل، ابن أبي حاتم الرازي (مولده:٢٤٠، ووفاته: ٣٢٧) دار إحياء التــراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى،١/٥. توجيه النظر إلى أصول الأثر طاهر الجزائــري (مولده: ١٢٦٨ ووفاته: ١٣٣٨) اعتنى به:عبد الفتاح أبــو غــدة،مكتب المطبوعــات الإسلامية بحلب،بمعناه، ٢/٢٧٥.

٤- فتح المغيث شرح ألفية الحديث للإمام محمد السخاوي (مولــده:٨٣١ ، ووفاتــه: ٩٠٢) تحقيق: صدقي العطار، دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى، ٣/٣٥٠.

٥- الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع، للإمام أحمــد بــن علــي الخطيــب البغــدادي، (مولده : ٣٩٢، ووفاته : ٦٤٣) تحقيق: محمد سعيد، مكتبة الفلاح، الكويــت، الطبعــة الأولى: ٢/٢٢٩.

٦- الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع: ٢/٢٣٠.

٧- الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع: ٢/٢٣٠.

٨- الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع: ٢/٢٣١.

٩- الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع: ٢/٢٣١.

١٠- الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع: ٢/٢٣١.

١١- الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع: ٢/٢٣٣.

١٢- صحيح مسلم، كتاب الطلاق، ح٢٧٠٩؛

١٣- مسند أحمد، ٦٩٠٣.

١٤- نقلاً عن الرفع والتكميل ص ٥٧.

١٥- ميزان الاعتدال ١/٤.

١٦- الكامل في ضعفاء الرجال، للإمام محمد بن عدي، (مولده: ٢٧٧، ووفاته: ٣٦٥) دار الفكر، بيروت،الطبعة الأولى،١/٦١.

١٧- انظر: الكامل١/٦١- ٦٣.

١٨- الكامل: ١/٦٤ والصفحات التاليات.

١٩- الكامل: ١/١٤٧.

٢٠- معرفة علوم الحديث للإمام الحاكم محمد النيسابوري (مولـــده:٣٢١، ووفاتـــه: ٤٠٥) مكتبة المتنبي، القاهرة، ص: ٥٢.

٢١- مقدمة ابن الصلاح في علوم الحديث، عثمان بن الشهرزوري (مولده: ٥٧٧، ووفاتـــه: ٦٤٣) دار الكتب العلمية ، بيروت، ص: ١٩٣ .

٢٢- الموقظة في علم مصطلح الحديث، الإمام محمـــد الـــذهبي (مولـــده: ٦٧٣، ووفاتـــه: ٧٤٨) تحقيق: عبد الفتاح أبو غدة، مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلب، الطبعة الثانية ، ص: ٨٢.

٢٣- قاله الذهبي في الموقظة في علم مصطلح الحديث للذهبي ص:٨٢.

٢٤- الموقظة ص:٨٣.

٢٥- الكفاية ص:٢٢.

٢٦- مجمل اللغة:أحمد بن فارس(وفاته: ٣٩٥) تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت،الطبعة الثانية ص: ٤١٩.

٢٧- حـــديث صـــحيح، رواه أحمـــد فـــي المســـند٦/١٩-٢٠ والحـــاكم فـــي المستدرك٢/٤٤ اوغيرهما.

٢٨- لسان العرب، ابن منظور(مولده :٦٣٠، ووفاته : ٧١١) دار المعارف، بيـــروت، ٣ /١٥٧٥ .

٢٩- الجرح والتعديل: ٢/٣٨.

٣٠- كذا قال رحمه الله، لكن حين أراد أن يأتي بهم مفصلات، ذكر خمس مراتب.

٣١- الجرح والتعديل:١/١٠ بتصرف يسير.

٣٢- انظر: الكفاية: ٢٢.

٣٣- انظر: الكفاية٢٢.

٣٤- يعني: ابن أبي حاتم، والقول قول راوي الكتاب.

٣٥- في النسخة المطبوعة التي نقل منها الباحث: الأعلى، وأثبت الباحث ما يراه صوابًا، وقد أشار محقق النسخة بعلامة الاستفهام بغد كلمة الأعلى.

٣٦- يعني: البحث عن متابعات وشواهد تقويه.

٣٧- يعني: يصلح للبحث له عن متابعات وشواهد تقويه.

٣٨- الجرح والتعديل: ٢/٣٧.

٣٩- المقدمة ص:٥٩.

٤٠- المقدمة ص: ٥٨.

٤١- القائل بعد كلام ابن أبي حاتم في كل مرة قلت: الإمام ابن الصلاح رحمة الله عليهما.

٤٢- انظر الكفاية ص:٢٢.

٤٣- انظر الكفاية ص:٢٣.

٤٤- انظر الكفاية ص:٢٢.

٤٥- المقدمة ص: ٥٨.

٤٦- المقدمة ص: ٥٩.

٤٧- المقدمة ص: ٥٩.

٤٨- المقدمة ص: ٥٩.

٤٩- المقدمة ص: ٥٩.

٥٠- يعني قول ابن أبي حاتم:" إذا قيل للواحد أنه ثقة، أو متقن، فهو ممن يحتج به".

٥١- التقييد والإيضاح شرح مقدمة ابن الصلاح، الإمام عبد الرحيم العراقي (مولـــده:٧٢٥، ووفاته: ٨٠٦) دار الحديث، بيروت، الطبعة الثانية، ١٣٣.

٥٢- لسان الميزان، أحمد بن حجر العسقلاني (مولده: ٧٧٣، ووفاتـــه: ٨٥٢) دار الفكـــر، بيروت، الطبعة الأولى، ١/١٨ بتصرف قليل.

٥٣- لم يقف الباحث على هذه اللفظة في النسخة المطبوعة بين يديه، واقتبسها مـــن الرفـــع والتكميل، وقال أستاذنا عبد الفتاح أبو غدة في حاشيته ص:١٣٥: "هذا هو الصواب في ترتيب عبارات التوثيق عند الذهبي في فاتحة" الميزان". فهي عنده أربع مراتب: أوّلهـــا وأعلاها: ما كُرِّر فيه لفظ التوثيق بعينه، مثل:" ثقة ثقة" أو مع مخالفة مثل:" ثبت حجة". وثانيها: ما أُفرد فيه لفظ التوثيق.. وثالثها: صدوق... ورابعها: محله الصدق... ووقعت المراتب ثلاثةً في" لسان الميزان"! وهو كثير التحريف"انظر الرفع والتكميل في الجرح والتعديل، للإمام محمد اللكنوي (مولده: ١٢٦٤، ووفاته: ١٣٠٤) تحقيق: عبد الفتاح أبو غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، الطبعة الثالثة.

٥٤- قال الحافظ ابن حجر في بذل الماعون في فضل الطاعون،أحمد بن حجر العســقلاني (مولده: ٧٧٣، ووفاته:٨٥٢) بتحقيق: أحمد الكاتب،دار العاصمة، الريـــاض، الطبعـــة الأولى، ص: ١٧في ترجمة أبي بلج، يحيى بن أبي سليم:" قال البخاري: فيه نظـــر، وهذه عبارته فيمن يكون وسطاً".

٥٥- في موطن آخر من سير أعلام النبلاء للإمام محمد الذهبي(مولده:٦٧٣، ووفاته:٧٤٨) تحقيق شعيب الأرنؤوط، وحسين الأسد، مؤسسة الرسالة، بيــروت، الطبعــة الرابعــة ٣٣٩/٧، قال الذهبي في ترجمة محمد بن طلحة بن مُصَرِّف اليَامي: "يجيء حديثه مــن أدنى مراتب الصحيح، ومن أجود الحسن".

٥٦- انظر التقييد والإيضاح ص: ١٣٧- ١٣٩.

٥٧- الأَبْنَاسي (مولده:٧٢٥، ووفاته: ٨٠٢) نسبة إلى أبناس، قرية صغيرة بالوجه البحــري، مصري قاهري، من مشايخ ولي الدين العراقي، وابن حجر، انظر: الضــوء اللامــع لأهل القرن التاسع،المؤرخ، محمد السخاوي(مولده:٨٣١، ووفاته:٩٠٢) دار مكتبــة الحياة، بيروت، ١٧٢/١-١٧٥.

٥٨- لاعتماد الأَبْنَاسي على كلام العراقي في شرحه لمقدمة ابن الصلاح المســمى: التقييــد والإيضاح.

٥٩- قال رحمه الله: ولم يذكرها ابن أبي حاتم ولا المصنف، يعني: ابن الصلاح".

٦٠- يعني: ابن الصلاح.

٦١- يعني: الإمام الذهبي.

٦٢- يعني: ابن الصلاح.

٦٣- يعني: ابن الصلاح.

٦٤- انظر التبصرة والتذكرة: ٢/ ٢- ١٣.

٦٥- وقد طُبِعا معا مدموجين مع شرحهما في شرح شرح نخبة الفكر في مصطلحات أهــل الأثر، لعلي بن سلطان المعروف بملا علي القاري (مولــده:٩٣٠، ووفاتــه: ١٠١٤) تحقيق: محمد نزار تميم، وأخيه هيثم، بدار الأرقم، بيروت.

٦٦- انظر مراتب الجرح والتعديل عند ابن حجر في كتابيه، نخبة النظر، وشــرحها نزهــة النظر، المطبوعين معًا مع شرح شرح نخبة الفكر للقاري٧٢٤-٧٣٠وطبعا أيضًا مــع نكت للأستاذ علي الحلبي باسم :النكت على نزهة النظر: ١٨٧-١٨٩.

٦٧- قال الأستاذ علي الحلبي في نكته على النــزهة ص: ١٨٨:" قال السخاوي في" الغايــة في شرح الهداية"(ق٩/ب):" إن ابن حجر كان تبعًا لغيره في هذا" ولم يعلق الحلبي على كلام السخاوي، ولم أجد من قال هذه الكلمة فيمن عرض لزيادة ابن حجر هذه. انظــر النكت على نزهة النظر في توضيح نخبة الفكر، الإمام أحمد بــن علــي بــن حجــر

العسقلاني (مولده: ٧٧٣، ووفاته: ٨٥٢) تأليف: علي بن حسـن الحلبـي، دار ابـن الجوزي، الدمام، الطبعة الثالثة.

٦٨- انظر تدريب الراوي:٢/٥٨٢.

٦٩- لا يرد على تقسيمه هنا شيء من حيث إيراده الصحابة ضمن هذه المراتب، إنمًا يلـزم ذكر الصحابة من باب إثبات صحبتهم؛ لشرفهم ومكانتهم، وهو تعليل ابن حجر نفسـه رحمه الله، حين قال:" أصرح بذلك لشرفهم" أما عدالتهم، فهذا أمر قد حسـمت مادتـه، وأخرج من مواطن الدرس والبحث، فهم رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُم العدول، وقد نظر بعض الأئمة في ذكره رحمه الله الصحابة في هذه المرتبة، وأشاروا إلى ثبوت العدالة، قال الصنعاني في توضيح الأفكار٢/٢٦٣:" أول المراتب توثيقًا كون الراوي صحابيًا، وظاهر هـذا أنَّ كونه صحابيًا قد تضمن أنه ثقة حافظ، فصفة الصحبة قد تكفلت بالعدالة والضبط، وهذا لا إشكال فيه بالنظر إلى العدالة على أصل أئمة الحديث، ولكن بالنظر إلى الضبط والحفظ لا يخلو عن الإشكال، إذ الحفظ وعدمه من لوازم البشرية لا ينافي الصحبة، والصحبة لا تنافي النسيان وعدم الحفظ" وعقب الأستاذ محمد عوامة في مقدمة التقريب ٢٥على كلام الصنعاني قال:" لا داعي لاستغراب الصنعاني فـي توضـيح الأفكـار... وإنمـا أُتـي الصنعاني من قبل شيء آخر، هو فهمه خطأً لكلام المصنف" انظر: توضيح الأفكـار، الإمام محمد الصنعاني (مولده ووفاته: ١١٨٢) المكتبة السلفية، المدينة المنورة.

٧٠- قال الباحث: رأيت شيخنا الألباني رحمه الله يحسن حديث أبي بلج ولو لم يتـابع وأبـو بلج؛ يحيى بن أبي سليم، ويقال: ابن سليم، الذي نص عليه ابن حجر في" التقريب" بـ" صدوق، ربما أخطأ" انظر: إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السبيل، الشيخ: محمد الألباني، المكتتب الإسلامي، بيروت، ٧/٥٠ رقم:١٩٩٤، و سلسلة الأحاديث الصـحيحة للشيخ محمد الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ٢/٦٩١، حديث: ٩٦٧ ولهذا الأخيـر شاهد، وقال شيخنا في إسناد حديث آخر لأبي بلج الصحيحة ٣/٣٩٠ رقم:١٤٠٠:" هـذا إسناد جيد رجاله ثقات، وللحديث شواهد تقويه" فجود الإسناد منفـردًا، وقـوى المـتن بالشواهد.

٧١- تقريب التهذيب ، الإمام أحمد بن حجر العسـقلاني (مولـده: ٧٧٣، ووفاتـه: ٨٥٢) تحقيق: محمد عوامة، دار الرشيد، حلب، الطبعة الرابعة، ٧٤- ٧٥ بتصرف يسير.

٧٢- وصف العلماء بعضهم بعضًا بمثل هذه الكلمة، في مثل هذه المسألة، خلاف الأولى، ولو قال أستاذي رحمه الله في أستاذه شاكر كلمة أرَقّ لكان أكثر برًا به، أو يسقط هذه الكلمة

من سياق كلامه، فما وَهم شاكر رحمه الله، وإنما هذا معتقده فيما أورده الحــافظ ابــن حجر في مقدمة" التقريب" لا سيما أنَّ الأئمة كانت تذكر مراتب الجرح والتعــديل فــي مقدمات كتبها في الرجال، فابن أبي حاتم يذكرها في مقدمة كتابه" الجــرح والتعــديل" والذهبي يبينها في مقدمة كتابه" ميزان الاعتدال" وكذلك كان ابن حجر، فَلِــم الوصــف بالوَهَم؟ رحمة الله عليهما وجزاهما الله خيرًا، وليت الأمر وقف عند هذا الحــد، فهــذا الأستاذ محمد عوامة يزيد على كلمة أستاذنا أبي غدة فيقول:" إنَّ الأستاذ الشيخ أحمــد شاكر رحمه الله أخذ كلام الحافظ هذا كله وذكره في الباعث الحثيث علــى أنَّ مراتبــه مراتبُ عامةٌ للجرح والتعديل، **وهذه غفلة منه**" فزاد الوَهَم غَفْلَةً، انظــر كلامــه فــي مقدمته على التقريب ص:٢٥.

٧٣- وانظر: مقدمة التقريب بقلم الأستاذ محمد عَوَّامة ص:٢٣-٣١ حيث ذهــب إلــى رأي شيخنا عبد الفتاح أبي غدة، وأتى بأدلة تؤكد نظره.

٧٤- الباعث الحثيث شرح اختصار علوم الحديث الإمام أحمد بن شــاكر(مولــده: ١٣٠٩، ووفاته: ١٣٧٧) تحقيق: علي الحلبي، دار العاصمة، الرياض، الطبعة الأولــى، مــن كلام محققه الأستاذ علي الحلبي حفظه الله ص:٣١٩.

٧٥- توضيح الأفكار ٢٦٣/٢.

٧٦- توضيح الأفكار٢/٢٦٩ ويرى الباحث أنَّ صاحبا" تحرير التقريب" يميلان إلى اعتبــار مراتب" التقريب" مطلقة، قالا:" أما الحافظ ابن حجر، فقد حاول في مقدمة" التقريب" أنْ يجعلهم اثني عشر صنفًا" فلم يقيدا المراتب بالتقريب فحسب.

٧٧- الباعث الحثيث٢/٣٦٢.

٧٨- يحيى بن مَعِيْن وكتابه التاريخ، تحقيق: أحمد نور سيف، مركز البحث العلمي وإحيــاء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، الطبعة الأولى، ١/٩٠-٩٢.

٧٩- انظر: فتح المغيث١/٣٦١-٣٧٦.

٨٠- انظر: فتح المغيث١/٣٦١-٣٧٦.

٨١- إمعان النظر في شرح شرح نخبة الفِكر، لمحمد أكرم السندي، طبع حيدر آباد الســند، دون تاريخ.

٨٢- يقول الباحث: هما مسبوقان، فإنَّ المراتب التي أورداها رحمة الله عليهما هــي عــين مراتب ابن حجر رحمه الله، وفي هذا تأكيد لما يراه الباحث، من قبول الأئمة لمراتــب

ابن حجر في الجرح والتعديل، وأنها ليست مراتب كتاب" التقريب" فحسب، وإنْ كانـــت واردة في مقدمته، أو مخصصة لخدمة" التقريب" بشكل رئيس.

٨٣- وممن تستوي عنده "لا بأس به" بكلمة "ثقة" عبد الرحمن بن إبراهيم؛ دُحَيْم (مولده:١٧٠ ووفاته:٢٤٥) قاضي مدينة" طَبَرِيَّة" من بلادنا المغتصبة الطهور؛ فلسطين، قـــال أبـــو زُرْعَة الدمشقي: "قلت لعبد الرحمن بن إبراهيم؛ دُحَيْم: ما تقول في علي بـــن حَوْشَـــب الفَزَاري؟ فقال: لا بأس به، قلت: ولم لا تقول: ثقة، ولا نعلم إلا خيرًا؟ قال: قد قلت لك: إنه ثقة"؛ انظر: النكت على مقدمة ابن الصلاح، لبدر الدين الزركشي(مولـــده: ٧٤٥، ووفاته: ٧٩٤) تحقيق: زين العابدين بلا فريج، مكتبة أضواء السلف، الرياض، الطبعة الأولى، ٣/٤٣٣-٤٣٤.

٨٤- قال القسطلاني في مقدمة إرشاد الساري١/١٦، أي: قولاً واحدًا لا تردد فيـــه انظـــر: إرشاد الساري، الإمام أحمد القسطلاني (مولده: ٨٥١، ووفاته: ٩٢٣) تحقيـــق: محمـــد الخالدي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى.

٨٥- أصول التخريج ودراسة الأسانيد، الدكتور محمود الطحان، مكتبة المعارف، الريـــاض، الطبعة الثالثة، ص:١٤٤-١٤٥.

٨٦- منهج دراسة الأسانيد والحكم عليها، وليد العاني، ص١٣٦، ط١، دار النفائس.

٨٧- منهج دراسة الأسانيد ص١٦٢-١٦٦.

٨٨- منهج دراسة الأسانيد ص٨٧-١٢٥.

٨٩- منهج دراسة الأسانيد ، ص٥٢-٧٨.

٩٠- منهج دراسة الأسانيد ص ٨٠-٨٥.

النعت السببي
قراءة ثانية لجذوره في القرآن والحديث والشعر

د.نجاة حسن عبد الله نولي(*)

المقدمة :

إن أي بحث أو كتاب هو في بداية أمره فكرة تضيء في ذهن صاحبها، بفضل الله وكرمه، ثم همّة تشحذها وتصقلها، وتؤلّقها، حتى تصير هاجساً يعمل في النفس، ثم لا يزال صاحبها ويعالجها في عقله، ويعمل فيها فكره، ويقلّب فيها رأيه، وينعم فيها نظره، حتى تستقر في حدسه، وتختمر في نفسه، ثم تنبعث إلى الواقع، فتستوي على سوقها، وتؤتي أكلها.

وقد لفت نظري وأنا أدرّس موضوع النعت السببي ثلاثة أمور، كانت دوافع وأسباب كتابة هذا البحث.

وهذه الأمور هي:

١- أن بعض النحاة طالب بإلغاء مبحث النعت السببي، وأوّله تأويلا آخر، فأردت أن أحقّق هذا الأمر.

٢- الخلاف المحتدم بين النحاة في الوصف المسند إلى السببي المجموع، أيكون مفرداً أم مجموعاً، وهو خلاف ليس نظرياً، كما يخيّل لأول وهلة، وإنما هو مرتبط بالأسلوب والأداء والاستعمال.

٣- خلو مبحث النعت السببي من الشواهد مطلقاً، سواء أكانت قرآنية، أم نبوية، أم شعرية. وهنا يرد سؤال: لم حُجبت الشواهد في مبحث النعت السببي؟ ولم تتابع النحاة في عدم الاستشهاد بشيء في هذا المبحث؟ أهو ندرة الشواهد؟ أم انعدامها؟ وإذا لا توجد شواهد، فمن أين أتى النحاة بمبحث النعت السببي؟

(*) أستاذ النحو والصرف والقراءات المشارك بقسم اللغة العربية – كلية التربية للبنات بجدة.

ولكل الأهداف والدواعي السابقة قررت أن أبحث هذا الموضوع ، وأن أجلو حقائقه ،وأن أكشف غامضة ، و أرفع النقاب عن مستوره ، وأن استقصي شواهده ، وأجمع فرائده.

وأخضعه للتأمل والملاحظة ، وأن أعيد النظر مرة أخرى في استقراء النحاة مبحث النعت السببي .

وقد كان البحث واسعاً ومنتشراً ، لتعدّد جوانب البحث فيه ، ولكنني استعنت بالله ، وشمّرت عن ساعد الجد ، وجمعت النصوص الخاصة بالنعت السببي من أمهات الكتب والمتون والشروح النحوية .

ويمّمت وجهي شطر القرآن الكريم ، فأقبلت على مائدته العامرة التي لا يرجع منها أحد خاوي الوفاض ، صفر اليدين ، فهي الغنيمة،والغنيّة بكل ما يُجتنىٰ ، وهي الثرّة والثريّة بكل ما يُرتضىٰ ، فقرأته كلمة كلمة ، وهذا من فضل ربّي عليّ،وبركة هذا البحث ، والحمد لله المسلم دائم الصلة بكتاب ربه ، لكن قراءته للبحث عن أمثلة النعت السببي تحتاج إلى كثير من التركيز والانتباه و إعمال الذهن .

ثم اتجهت إلى الأحاديث النبوية الشريفة ، واقتصرت منها على صحيح البخاري بأجزائه الثمانية ؛ لأنه يذكر الحديث بلفظه ، وقد كان فيه غُنية عما سواه .

ثم مسحت دواوين الشعراء الجاهلين والإسلاميين والأمويين إلى نهاية عصور الاحتجاج التي تنتهي بالشاعر إبراهيم بن هرمة المتوفّىٰ سنة ١٥٠،كما جاء في الخزانة.

ولا أقول هذا تمنناً واستكثاراً على البحث العلمي فإن العلم قمين أن تنفق فيه الأعمار، ولكن لأشير إلى أن اللآليء لا يُعثر عليها في الشواطئ ، وإنما في أعماق البحار .

وقد قسمت البحث إلى مقدمة ، وثلاثة أقسام، وخاتمة .

- أما المقدمة ، فقد بيّنت فيها الموضوع وأهميته ، ودوافعه ، وأهدافه .
- وأما القسم الأول فهو بعنوان (تعريف عام بالنعت السببي) ، وفيه أربعة مباحث :
  * المبحث الأول : تعريف النعت السببي .
  * المبحث الثاني : الفرق بينه وبين النعت الحقيقي .
  * المبحث الثالث : الخلاف في العامل في النعت السببي .
  * المبحث الرابع : أوجه الشبه والاختلاف بين النعت السببي والفعل (لغة " طيء" في النعت السببي) .

- وأما القسم الثاني فكان بعنوان : (الخلافات في النعت السببي) ، وفيه مبحثان :
  - المبحث الأول : الخلاف بين النحاة في الوصف المسند إلى المجموع .
  - المبحث الثاني : رفض بعض النحاة مبحث النعت السببي ، أو تأويله .
- وأما القسم الثالث فعنوانه : (النعت السببي والشواهد) ، وفيه ثلاثة مباحث ، وهي :
  - المبحث الأول : النعت السببي في القرآن الكريم .
  - المبحث الثاني : النعت السببي في الحديث الشريف .
  - المبحث الثالث : النعت السببي في الشعر .
- وأما الخاتمة فتضمنت أهم النتائج التي أسفر عنها البحث .
- ثم أتبعت الخاتمة بفهرسين :

(أ) مسرد المصادر والمراجع .

(ب) مسرد محتويات البحث .

والله أسأل أن يجعل عملي خالصاً لوجهه ، لخدمة العربية ، لغة القرآن الكريم ، وأن يكون لبنة صالحة في صرح العربية الشامخ ، ولعله يسدّ ثغرة في المكتبة النحوية .

القسم الأول
تعريف عام بالنعت السببي

المبحث الأول : تعريف النعت السببي :

تعدّدت تعريفات النحاة للنعت السببي [1] ، وكلها تدور حول معنى واحد ، وهو أن النعت السببي هو النعت الذي يرفع اسماً ظاهراً ، فهو يكمل متبوعه،بدلالته على معنى فيما يتعلّق به [2] ، فسبب المنعوت هو الاسم الذي يكون فيه ضمير يعود إليه [3] ، وذلك مثل " هذه دابةٌ مكسورٌ سَرْجُها " [4] .

والسبب في الأصل هو الحَبْل"[5] ،والمقصود الرابطة والعلاقة والصلة التي تكون بين المنعوت وبين فاعل النعت ، كما أن" الحبلَ يصل عادة بين الشيئين ، فلذلك سُمّي نعتاً سببياً ،ففي مثل " مررتُ برجلٍ حسنٍ غلامُه " "الحُسْنُ صفة حقيقية للغلام،لأنها تقوم به ، وصفة اعتبارية للرجل ؛ لأن الغلام متعلّقه [6] .

فلمّا كانت هناك صلة بين الرجل وغلامه صارت كلمة " حَسَن " نعتاً للرجل وهو في الحقيقة للغلام .

قال المبرد : (فإن قال قائل : قد علمنا أن القيام للأب ، فكيف يجوز أن يجرى على رجل؟ قيل له : لأن قولك : " قائم أبوه " إنما هو صفة للرجل في الحقيقة ، ألا ترىْ أنك حلّيت الرجل بقيام أبيه ، كما تحلّيه بفعله ، وفصلت بهذه الصفة بينه وبين رجل لم يقم أبوه) . [7]

ويلاحظ وجود ضمير أو رابط في فاعل النعت،أي الاسم الظاهر،وهو يعود عادة إلى المنعوت،فإن لم يوجد الرابط لم يصح،فلو قلنا : " مررتُ برجلٍ صالحٍ عمرو " لم يجز ؛ لانعدام الرابط ، وكذا لو وجد ضمير ولكن لا يعود على المنعوت ، مثل : " هذا رجلٌ عالمٌ أخوك " [8].

---

[1] انظر الحدود في النحو : للأبذي ص ٧٩ ، وتلقيح الألباب في عوامل الإعراب : للشنتريني ص ١٦٦ .

[2] أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك : لابن هشام ص ٤ .

[3] التهذيب الوسيط في النحو : ص ١٤٣ ، وشرح اللمحة البدرية : ٢ : ٢٧٦ ، وشرح التحفة الوردية ، ص ٢٧٥ ، واللباب في علل البناء والإعراب : للعكبري ص ٤٠٤ .

[4] المقتضب : للمبرد ٣ : ٢٦١

[5] تاج اللغة وصحاح العربية : للجوهري ، ولسان العرب : لابن منظور – سبب .

[6] أسرار النحو : لابن كمال باشا ص ١٦٤ ، وشرح الأزهرية في علم العربية : للأزهري ص ٩٢ .

[7] المقتضب : للمبرد ٤ : ١٥٥

قال الصيمري : (تقول : " مررتُ برجلٍ قائمٍ أبوه " ، فالقيام للأب وقد جرى صفة " لرجل " ؛ لأنه من سببه،ولو كان من غير سببه لم يجز،كقولك : " مررتُ برجلٍ قائمٍ عمرو "،فهذا لا يجوز؛ لأن عمراً ليس من سبب الأول . فإن قلت :"مررتُ برجلٍ قائمٍ عمرو إليه " جاز ؛ لأن الهاء ضمير الأول) . [1]

وقال العكبري : (والمظهر لابد أن يصحبه ضمير الموصوف ليصير من سببه به، كقولك : " مررتُ برجلٍ قائمٍ زيدٌ عنده " ، فلولا الهاء لكان الكلام أجنبياً من الأول ولم يكن صفةً له) . [2]

وقال ابن يعيش : (ألا ترى أنك إذا قلت : " مررتُ برجلٍ قائمٍ أبوه ، أو غلامُه" فقد تخصّص وتميّز من رجل ليس بهذه الصفة ، ... ولو قلت : " مررتُ برجلٍ قائمٍ عمرو " ... لم يحصل بذلك تخصيص و لا تمييز به من غيره ، إذ ذلك ليس شيئاً يخصه)[3] .

وقد ورد ذكر مصطلح " النعت السببي " بدءاً من سيبويه حيث قال : " (هذا باب ما يجري عليه صفة ما كان من سببه،وصفة ماالتبس به،أو بشيء من سببه،كمجرى صفته التي خلصت له،هذا ما كان من ذلك عملاً،وذلك قولك : " مررتُ برجلٍ ضاربٍ أبوه رجلاً ")[4] .

ومروراً بسائر النحاة كابن جنّي [5] ، وابن يعيش،حيث قال : (اعلم أنهم يصفون الاسم بفعل ما هو من سببه ، كما يصفونه بفعله ، والغرض بالسبب ههنا الاتصال ، أي بفعل ما له به اتصال) [6] ، والجزولي ، [7] والإسفراييني ، [8] والأردبيلي ، [9] وغيرهم .

قال أبو حيّان:والتعبير بالنعت اصطلاح الكوفيين ، وربما قاله البصريون ، والأكثر عندهم الوصف والصفة .

---

(٩) شرح الأنموذج : للأردبيلي ص ١٠٣ .

(١) التبصرة والتذكرة : للصميري : ١٧٦ .

(٢) اللباب في علل البناء والإعراب : للعكبري ص ٤٠٤ .

(٣) شرح المفصل : لابن يعيش ٣ : ٥٤ .

(٤) كتاب سيبويه ٢ : ١٨

(٥) اللمع في العربية : لابن جني ص ١٦٨ .

(٦) شرح المفصل : لابن يعيش ٣ : ٥٤ .

(٧) المقدمة الجزولية في النحو : للجزولي ص ٥٦ .

(٨) لباب الإعراب : للإسفراييني ص ٣٩ .

(٩) شرح الأنموذج:للأردبيلي ص ١٠٣ .

والنعت والوصف بمعنى .

والصفة عند النحويين بمنزلة الوصف ، وأصلها "وصفة" ، فحذفت واوها ، كما حذفت في "عِدَة" "وزِنَة" [1] .

المبحث الثاني : الفرق بين النعت الحقيقي والنعت السببي :

النعت الحقيقي يختلف عن النعت السببي في أن ، النعت الحقيقي يتبع فيه النعت المنعوت في التذكير والتأنيث ، والإفراد والتثنية والجمع ، والإعراب رفعاً أو نصباً أو جرّاً ، والتعريف [2] ، أو التنكير ، إلا إذا كانت صفة يستوي فيها المذكر والمؤنث،نحو " فَعُول " بمعنى" فاعل" ، و" فَعِيل " بمعنى مفعول ، أو كان صفة مؤنثة تجري على المذكر " كعلّامة " [3].

وعلّل العكبري تلك الموافقة التامة بقوله : (لأن الصفة هي الموصوف في المعنى ، ومحال أن يكون الشيء الواحد معرفة ونكرة ، ومفرداً وأكثر ، في حال واحدة) [4] .

---

(1) انظر : همع الهوامع ٢ : ١١٦ ، والمصطلح النحوي : عوض القوزي ص ١٠٨ ، واللباب في علل البناء والإعراب : للعكبري ص ٤٠٤ . والصفة والنعت واحد ، وقد ذهب بعضهم إلى أن النعت يكون بالحلية نحو: طويل ، والصفة تكون بالأفعال نحو :"ضارب" ، فعلى هذا يقال للباري سبحانه:"موصوف" ولا يقال:"منعوت" ، وعلى الأول هو موصوف ومنعوت ، ويقال : النعت يستعمل فيما يتغيّر وما لا يتغيّر ، والصفة تكون لبيان هيئة الذوات مطلقاً .

انظر : شرح ألفية ابن معط ١ : ٥٥٣ ، ٧٤٥ ، وشرح المفصل : لابن يعيش ٣ : ٤٧ ، والتهذيب الوسيط في النحو ص ١٤٣ ، والتعريفات : للجرجاني ص ١٧٥ ، وحاشية الصبان ٣ : ٥٦ ، كما ذكروا أن الصفة على خمسة أوجه : اثنين تقدما ، والثالث:غريزة ككريم ، والرابع : نسبة كهاشميّ ، والخامس : صفة بأسماء الأجناس " كجاءني رجلٌ ذو مالٍ" . انظر : الجمل في النحو : للجرجاني ص ٩٩ ، والغرّة المخفية في شرح الدرة الألفية : لابن الخبّاز ص ٣٦٥ - ٣٦٦ .

(2) ما ذكر من وجوب التبعية في التعريف والتنكير هو مذهب الجمهور ، وأجاز الأخفش نعت النكرة إذا خصصت بالمعرفة ، وأجاز ابن الطراوة العكس ، والصحيح مذهب الجمهور ، والمساعد:لابن عقيل ٤٠٢ ، وشرح ألفية ابن مالك:للمرادي ٢ : ١٣٥ ، وهمع الهوامع ٢ : ١١٧ ، وما أوهم خلاف ذلك مؤول وشرح الأشموني ٣ : ٦٠ .

(3) انظر : شرح ابن عقيل ٣ : ١٩٤ ، وأسرار النحو : لابن كمال باشا ص ١٦٥ ، والإرشاد : للكيشي ٣٦٩ ، وشرح الأشموني ٣ : ٦٠ ، قيل : لأن معناهما الشيء المتصف بهذه الصفة أو النفس المتصفة بها ، وأما الصفة المصوغة مع التاء للمبالغة،فإنها إشارة إلى أن الموصوف بها كأنه جماعة موصوفة بتلك الصفة لكثرتها فيه .

(4) اللباب في علل البناء والإعراب : للعكبري ص ٤٠٤ .

فالصفة هي الموصوف في المعنى ، فلا يجوز أن ، يتغايرا .

وعلّل السيوطي ذلك أيضاً بقوله : (وإنما وجبت الموافقة في ذلك حذراً من التدافع بين ما هما في المعنى واحد،لأن في التعريف إيضاحاً وفي التنكير ابهاماً،والنعت والمنعوت [1] في المعنى واحد،فتدافعا) . فالنعت فيه يساوي المنعوت في أربعة من عشرة ، والمقصود الأحوال العشرة السابق عدّها ، وسيتساوى النعت مع النعوت في أربعة منها [2] .

أما النعت السببي فيوافق المنعوت في اثنين من خمسة : واحد من ألقاب الإعراب ، وواحد من التعريف أو التنكير [3] .

أما في التثنية والجمع فيلزم حالة واحدة على الأرجح ، ويكون حكمه فيها حكم الفعل إن رفع ظاهراً ، فنقول : " مررتُ برجلٍ كريمٍ أبواه " [4] ، كما سيأتي بيانه .

وأما في التأنيث فيتبع الاسم الظاهر بالشرط الذي تقدم [5] .

وإن كان فاعله مؤنثاً غير حقيقي أو حقيقياً مفصولاً،يذكر ويؤنث جوازاً ،ومن ثم حَسُن " قامَ رجلٌ قاعدٌ غلمانُه "وحَسُن أيضا " قاعدةٌ غلمانُه " ؛ لأن "الغلمانُ مؤنث غير حقيقي [6] .

ففي مثال " جاءَ رجلٌ كريمةٌ أمُه " النعت السببي " كريمة "،وافق المنعوت " رجل " في التنكير والإعراب ، حيث جاء مرفوعاً،ووافق الاسم الظاهر الذي رفعه في التأنيث ، على الرغم من كون المنعوت مذكراً .

وذكر بعضهم أن النعت الحقيقي يصدق فيه النعت على المنعوت لفظاً ومعنى،وفي النعت السببي يصدق عليه لفظاً لا معنى [7] .

---

(1) همع الهوامع : للسيوطي ٢ : ١١٦ .

(2) الجمل : للزجاجي ص ١٣ ، وشرح ابن عقيل ٣ : ١٩٤ ، والمقدمة الجزولية في النحو : للجزولي ص ٥٦ ، والمستوفى في النحو : لابن الحكم الفرخان ص ٣ ، والهادي في الإعراب : لابن القبيصي ص ١٢٢ ، وشرح الأشموني ٣ : ٦١ .

(3) الغرة المخفية ص ٣٦٤ ، وتنقيح الألباب : للشنتريني ص ١٦٦ ، والمقدمة الجزولية في النحو : للجزولي ص ٥٦ ، والحدود في النحو : للأبدي ص ٧٩ ، والكافية في النحو : لابن الحاجب ص ٣٠٨ ، والمقرب: لابن عصفور ص ٢٢٠ ، ومغني اللبيب : لابن هشام ص ٨٥٥ .

(4) شرح الأنموذج : للأرنبيلي ص ١٠٤ وهمع الهوامع ٢ : ١١٧ وشرح الأشموني ٣ : ٦١ .

(5) وأيضاً إذا كان أفعل تفضيل مجرداً أو مضافاً لمنكور انظر مفتاح الإعراب : للمحلي ص ١٢٤،ولباب الإعراب : للاسفرايني ص ٣٩٠،والبيتان في إعراب القرآن : للعكبري ١ : ٢٧٣ ، وشرح الأشموني ٣ : ٦٢ وحاشية الصبان ٣ : ٦٢ .

(6) أسرار النحو : لابن كمال باشا ص ١٦٥ .

المبحث الثالث : الخلاف فى العامل فى النعت السببى :

اختلف النحاة في العامل في النعت عموماً ؛ لأن النعت السببي مثل النعت الحقيقي في العامل :

- فذهب سيبويه والجمهور إلى أن العامل في النعت هو العامل في المنعوت .
- وذهب الأخفش وجماعة منهم الصبان [١]، إلى أن العامل في النعت هو كونه تابعاً للمنعوت ، أي أن كونه صفة لمرفوع أوجب له الرفع ، وكونه صفة لمنصوب أوجب له النصب ، وكونه صفه لمجرور أوجب له الجر [٢] .
- وعكس السيوطي ، فنسب إلى الخليل وسيبويه والجرمي والأخفش القول إن العامل في النعت" التبعية*.
- ونسب إلى المبرد وابن السراج وابن كيسان أن العامل في النعت هوالعامل في المنعوت [٣] .

وتوسط ابن الحكم الفرخان ، حيث جعل رأي كل من الفريقين صالحاً لأن يكون هوالعامل من جهة ، لكن أحدهما علة فاعلة ، والآخر علة مهيئة ، فجمع بين الرأين ، واعتمد كلا المذهبين .

قال : (والصحيح أن وقوع كل واحد من هذه التوابع تبعاً للاسم قبله هو سبب ما يستحقه من الإعراب ، لكن من حيث إنه يهيئ الاسم لقبوله ، لا من حيث إنه فاعل له فيه ، وأيضاً العامل في المتبوع هو سبب لما يستحقه التابع من الإعراب ، لكن من جهة كونه فاعلاً ، وبعد عمله في الأول ، وبشرط أن يكون هذا الثاني جارياً عليه ، فقد عرفت أن كل واحد من السببين المذكورين هو علة هذا النحو من الإعراب ...

وإذ قد اختلف الجهتان ، فكل واحد منهما له حظ في العمل ، فقد وضح أن كل واحد من الشيخين قد أصاب في قوله أو كاد [٤] .

والذي يبدو لي أن رأي ابن الحكم الفرخان أقرب إلى القبول والصحة والعقل والمنطق، كما أن فيه جمعاً للرأيين ، ومحاولة للتوفيق بين الفريقين .

(*) المساعد : لابن عقيل ٢ : ٤٠٢ .

(١) حيث قال : (ضمة التابع ليست ضمة إعراب لعدم الرافع .. هذا هو التحقيق) .

(٢) أسرار العربية : لابن الأنباري ص ٢٩٤-٢٩٥ ، والمستوفى في النحو : لابن الحكم الفرخان ٢ : ٤ .

(٣) همع الهوامع : للسيوطي ٢ : ١١٥

(٤) المستوفى في النحو : لابن الحكم الفرخان ٢ : ٤

المبحث الرابع : أوجه الشبه والاختلاف بين النعت السببي والفعل :

(لغة طيء في النعت السببي)

إن لزوم النعت حالة واحدة حين إسناده إلى مثنى أو مجموع يشبه الفعل حين يرفع اسماً ظاهراً مثنى أو مجموعاً ، فإنه في هذه الحالة يلزم صورة واحدة ، وذلك مصداقاً لقول ابن مالك رحمه الله [١] :

وَجَرِّدِ الْفِعْلَ إِذَا مَا أُسْنِدَا لاثْنَيْنِ أو جَمْعٍ كفَازَ الشُّهَدَا

وثمت موضع آخر للشبه بين النعت السببي والفعل ، وهو أن ، لغة طيء في النعت السببي استخدام لغة " أكلوني البَرَاغِيثُ " [٢] ، كما يستخدمونها في الفعل فيقال : " مررتُ برجلٍ حَسَنَيْنِ أبواه " ، و" مررتُ بقومٍ قرشيين آباؤهم " [٣] . كما سيأتي بيانه .

ووجه الاختلاف بين النعت السببي والفعل هو :

١ - أن الوصف يجوز تكسيره مسنداً إلى السببي المجموع نحو " مررتُ برجلٍ كرامٍ غلمانُه " .

٢ - أن الوصف الرافع لضمير المنعوت قد يعامل معاملة الرافع للسببي إذا كان معناه له فيقال : " مررتُ برجلٍ حسنةِ العينِ " ، كما يقال : " حَسُنَتْ عَيْنُه " حكى ذلك الفراء ، ولا يكون ذلك الفعل [٤] .

تعقيب : وما حكاه الفراء غير مستساغ في اللغة ولا سليم ، وقد ضعفه الأشموني بقوله : (وهو ضعيف ، وذهب كثير منهم الجرمي إلى منعه) [٥] .

وترى الباحثة أن "الجرمي" ومَنْ وافقه من النحاة ، ومنهم "الأشموني" ، أقوى وأفضل من قول الفراء ؛ لأنه قريب من الحس اللغوي .

---

(١) شرح ابن عقيل ٢ : ٧٩ .

(٢) المعروف أن المقصود بها لغة من يلزم الفعل أو الوصف علامة التثنية أو الجمع إذا أسند لمثنى أو جمع وهم أيضاً بنو الحارث بن كعب وأزد شنوءة وتسمى أيضاً لغة " يعصرن السليط " وهو الزيت . (شرح ابن عقيل ، ج ٢ ص ٨٠ ، والفريد في إعراب القرآن المجيد : للهمداني ١ : ٧٦٢ ، وشرح الأزهرية في علم العربية : للأزهري ص ٩٢ ، وشرح التصريح : للأزهري ٢ : ١١٠ .

(٣) كتاب سيبويه ٢ : ٤١ ، وشرح ألفية ابن مالك : للمرادي ٢ : ١٣٨ وشرح ألفية ابن مالك : لابن الناظم ص ٤٩٢ ، وشرح الأشموني ٣ : ٦١ .

(٤) شرح ألفية ابن مالك : للمرادي ٢ : ١٣٧ - ١٣٨ ، وشرح الأشموني ٣ : ٦١ - ٦٢ .

(٥) شرح الأشموني ٣ : ٦٢

القسم الثاني

الخلافات في النعت السببي

المبحث الأول : الخلاف بين النحاة في الوصف المسند إلي السببي المثنى و المجموع :

تعددت الآراء في هذا الموضوع :

١ - ذهب فريق من النحاة إلى أن الصفة إذا رفعت الاسم الظاهر و كان ذلك الظاهر من سبب الموصوف،فإن الصفة تكون موحّدة على كل حال ، و إن اختلف موصوفها تثنية وجمعاً ، أي أن النعت السببي يلزم صورة واحدة ، فلا يتأثر بتثنية فاعله أو جمعه ، و هو - كما أسلفنا - في ذلك كالفعل إذا رفع ظاهراً مثنى أو مجموعاً .

ومن هؤلاء ابن السراج [١] ، والصيمري [٢] ، وابن يعيش حيث علّل ذلك بقوله :

(لأنها هنا جارية مجرى الفعل إذا تقدم،نحو قولك : " قامَ زيدٌ وقام الزيدان وقام الزيدون "،لما رفع الظّاهر خلا من الضّمير ، والتثنية إنّما هي للضّمير، لا للفعل نفسه ، فكذلك اسم الفاعل واسم المفعول ، إنما يثنّى كلّ واحد منهما و يجمع إذا كان فيهما ضمير ، أما إذا خلوا من الضّمير فيكونان موحّدين ، وكذلك لا يؤنثان إلا أن يكون المرفوع بهما مؤنّثاً ، نحو : " مررتُ بامرأةٍ ضاربةٍ جاريتُها " ، فإن كان الفاعل مذكّرا ذكرت الفعل ، نحو قولك : " هذه امرأةٌ ضاربٌ غلامُها " ؛ لأن الفعل للغلام لا للمرأة ، والفعل إنّما يتأنث بتأنيث فاعله) [٣].

وابن مالك حيث قال عن النّعت السببيّ :

وَهوَ لَدَىْ التَّوْحِيْدِ وَالتَّذْكِيْرِ أَوْ سِوَاهُمَا كَالْفِعْلِ فَاقْفُ مَا قَفَوْا [٤]

---

(١) الأصول في النحو : لابن السراج ٢ : ٢٥ .

(٢) التبصرة والتذكرة : للصيمري ١ : ١٧٨ حيث قال : (وتقول : "مررتُ برجلٍ ضاربٍ زيدٍ أبوه" فإذا ثنيت قلت : "مررتُ برجلين ضاربٍ زيدٍ أبواهما"،وفي الجمع "مررتُ برجالٍ ضاربٍ زيدٍ آباؤهم") ، ولا تثني "ضارباً" ولا تجمعه ؛ لأنه بمنزلة فعل مقدم على فاعله ، وكذلك إن نونت ونصبت قلت : "مررتُ برجلٍ ضاربٍ زيداً أبوه".

(٣) شرح المفصل : لابن يعيش ٣ : ٥٥ .

(٤) شرح ابن عقيل ٣ : ١٩٣،ثمت رأي آخر لابن مالك،ورد في شرح الأزهرية : للأزهري ص ٩٢،حيث جاء ما نصه: (قوله والأفصح في النعت .. أن الأفصح الإفراد في النعت مطلقاً .. قوله:والأحسن في نعت جمع التكسير الجمع هكذا في النسخ التي كتبوا عليها وفي حاشية تلميذ المصنف ما نصه : الذي شاهدته بخط المؤلف والأحسن في جمعه التكسير اهـ،ومعنى هذه العبارة أن الأحسن في جمع النعت هو جمع التكسير دون التصحيح يعني : إذا أريد جمعه على خلاف الأفصح فيصح أن يجمع جمع تصحيح .. وجمع تكسير .. والأحسن جمع التكسير وهذا لا ينافي الإفراد.أولى من جمع التكسير

والمحلّي حيث قال : (ويتبع مرفوعه في واحد من التذكير و التأنيث ... ولا يتبع واحداً منهما في تثنية ولا جمع ، بل يوحّد ، لتنزيله منزلة الفعل المقدّم ، كقولك : (" مررتُ برجلين حَسَنٍ وجهُهما ، وبرجالٍ حسنٍ وجوهُهم) [١] . و المرادي حيث ذكر أنه رأى الجمهور فقال : (وقيل الإفراد أحسن ، ونسب إلى الجمهور) [٢] والشلوبين وطائفة [٣] والأزهري حيث قال : (الإفراد أولى من جمع التكسير) [٤] .

وابن كمال باشا حيث قال : (والبواقي الخمسة كالفعل ، يعني ينظر إلى فاعله،فإن كان مفرداً أو مثنى أو مجموعاً أفرد) [٥] .

وضعّف ما سواه فقال : (وضعف " قاعدون غلمانه " ؛ لأنه بمنزلة " يقعدون غلمانه ") [٦] وابن عقيل [٧] ، والسيوطي حيث صحّحه فقال : (يجب إفراده في الأصح) [٨].

٢- ذهب فريق آخر إلى أن الجمع أولىٰ من الإفراد ، قال المرادي ناسباً هذا الرأي لابن مالك : (ذكر في التسهيل أن الجمع في ذلك أولىٰ من الإفراد ، ونص على ذلك سيبويه [٩] ، في بعض نسخ الكتاب ، وهو مذهب المبرد) [١٠] .

ولم أجده في تسهيل الفوائد ، ووجدت رأي المبرد في المقتضب عكس ما ذكره المرادي، حيث قال المبرد : (تقول : " مررتُ برجلٍ قائمٍ أبوه ؛ فترفع " الأب " بفعله،وتجري " قائماً " على " رجل" ؛ لأنه نكرة وصفته بنكرة ، فصار كقولك : " مررتُ برجلٍ يقوم أبوه... " ، ولو قلت : " مررتُ برجلٍ قائمٍ أبوه " تريد بقائم التأخير، كأنك قلت : " مررتُ برجلٍ أبوه قائم ؛ ثم قدّمت على هذه الجهة كان جيداً ، وكنت تقول على هذا الشرط : " مررتُ برجلٍ قائمان أبواه " ؛ لأنك تريد " أبواه قائمان ؛ وعلى القول الأول وهو الأجود " مررتُ

---

[١] مفتاح الإعراب: للمحلي ص ١٢٥،ثم ذكر أنه إذا أضيفت الصفة إلى الوجه تثنى وتجمع مثل:"مررتُ برجلين حَسَنَيْ الوجهِ" و"برجالٍ حَسَنِي الوجهِ".

[٢] شرح ألفية ابن مالك : للمرادي ٢ : ١٣٨ .

[٣] حاشية الصبان ٣ : ٦٢ .

[٤] شرح الأزهرية في علم العربية:للأزهري ص ٩٢ .

[٥] أسرار النحو : لابن كمال باشا ص ١٦٥ .

[٦] المصدر السابق .

[٧] شرح ابن عقيل ٣ : ١٩٤ .

[٨] همع الهوامع : للسيوطي ٢ : ١١٧

[٩] الصواب أن ذلك ليس رأي سيبويه كما سيتضح .

[١٠] شرح ألفية ابن مالك : المرادي ٢: ١٣٧ - ١٣٨ ، وانظر حاشية الصبان ٣ : ٦٢ .

برجلٍ قائمٍ أبواه " و " قائم آباؤه " ؛ لأنه بمنزلة الفعل المقدم) (١) ، فيلاحظ من هذا النص أن المبرد قال عن رأي الإفراد : (هو الأجود) ، وعلّله بقوله :(لأنه بمنزلة الفعل المقدم) .

وقال ابن هشام : (والأحسن " جاءني رجلٌ قعودٌ غلمانُه "ثم " قاعد "ثم " قاعدون") (٢) وقال في المغني : (غير أن الصفة الرافعة للجمع يجوز فيها في الفصيح أن تفرد وأن تكسر، وهو أرجح على الأصح) (٣) . وقال في أوضح المسالك : (وجمع التكسير أفصح من الإفراد) (٤) . وقال الإسفراييني : (جاز " رجلٌ قاعدٌ غلمانه " ، وضعف " قاعدون غلمانُه " ، كـ " يقعدون " ، وحسن " قُعُود ") (٥) .

ثم علّل ذلك بقوله : (إذ الصيغة لا تشبه الفعل) (٦) .

وعلّل الدماميني ذلك بقوله : (وإنما لم يضعف نحو: " مررتُ برجلٍ كرامٍ آباؤه " مع ضعف " كريمين آباؤه " ؛ لأن اسم الفاعل المشابه للفعل إذا كُسّر خرج عن موازنة الفعل ومناسبته ؛ لأن الفعل لا يُكَسَّر ، بخلافه إذا صحّح) (٧) . وقال الصبّان : (وجه أفصحية التكسير إذا تبع جمعاً المشاكلة) (٨) .

٣ - هناك مَنْ فصّل في المسألة ، ففرّق بين المثنى والجمع ، قال المرادي : (و فصّل بعضهم ، فقال : الجمع أولىٰ إن تبع جمعاً ، والإفراد أولىٰ إن تبع مفرداً أو مثنى) (٩) .

وإليه ذهب الصبان حيث قال : (فإن كان السببي مثنى تعيّن الإفراد على اللغة الفصحىٰ) (١٠) .

---

(١) المقتضب : للمبرد ٤ : ١٥٥ .

(٢) الجامع الصغير في النحو : لابن هشام ص ١٨٤ .

(٣) مغني اللبيب : لابن هشام ص ٨٥٥ .

(٤) أوضح المسالك : لابن هشام ص ٦ .

(٥) لباب الإعراب : للاسفراييني ص ٣٩٠ - ٣٩١

(٦) المصدر السابق ص ٣٩١ .

(٧) حاشية الصبان ٣ : ٦٢ .   (٨) المصدر السابق.

(٩) شرح ألفية ابن مالك : للمرادي ٢ : ١٣٨ .

(١٠) حاشية الصبان ٣ : ٦٢ ، ويجوز " مررتُ برجلٍ قائمٍ أبواه لا قاعدين " وإن لزم استتار الضمير في" قاعدين " مع جريان الصفة على غير من هي له؛لأنه يغتفر في الثواني مالا يغتفر في الأوائل ، ويمتنع " قائمين لا قاعد أبواه " على إعمال الثاني للزوم ما ذكر في الأوائل ، انظر: مغني اللبيب وحاشية الصبان ٣ : ٦٢ .

٤ – فصّل سيبويه تفصيلاً سليماً فيه كثير من الصحة ، وذلك حين فرّق بين جمع التكسير وجمع المذكر السالم ، حيث قال : (اعلم أن ما كان يجمع بغير الواو و النون ، نحو : حسَن وحِسَان ، فإن الأجود فيه أن تقول : " مررتُ برجلٍ حسانٍ قومُه ، وما كان يجمع بالواو و النون نحو : " مُنْطَلِق ، و مُنْطَلِقين " فإن الأجود فيه أن يجعل بمنزلة الفعل المتقدم ، فتقول : " مررتُ برجلٍ منطلقٍ قومُه) [١] .

وإليه ذهب الأزهري [٢] ، وهذا الرأي يشبه الرأي الثالث ، لكنه بتوضيح أكثر ، إذ فصّل المجمل ، وخصّص العام ؛ لأنه هناك ذكر فيه الجمع فقط ، و هنا بيّن الجمع ، بأنه جمع التكسير، دون الجمع السالم .

٥ – هناك مَنْ أجاز كلا الرأيين بالتساوي ، بلا تفصيل ولا قيد أو شرط ، قال ابن الناظم : (جاز فيه رافعاً الجميع الإفراد والتكسير ، فيقال : " مررتُ برجلٍ كريمٍ آباؤه " و" كرامٍ آباؤه "، و جاز فيه أيضا أن يجمع جمع المذكر السالم) [٣] .

و قال الأشموني : (يجوز في الوصف المسند إلى السببي المجموع:الإفراد و التكسير، فيقال : " مررتُ برجلٍ كريمٍ آباؤه ، وكرامٍ آباؤه ") [٤] .

٦ – نلاحظ أن الخليل بن أحمد ألزم الذين يثنّون النعت ويجمعونه ، وهم أهل لغة " أكلوني البراغيثُ " أن يجعلوا ذلك المثنى والجمع جملة اسمية لا نعتاً : قال سيبويه : (قال الخليل رحمه الله : فإن ثنّيت أو جمعت فإن الأحسن أن تقول : " مررتُ برجلٍ قرشيّان أبواه " ، و " مررتُ برجلٍ كهلون أصحابُه " ، تجعله اسماً ، بمنزلة قولك : " مررتُ برجلٍ خَزٌّ صُفّتُه) [٥] .

تعقيب : يبدو للباحثة أن رأي الجمهور أقرب إلى الصواب ؛ لوروده في القرآن الكريم كما سيأتي ، ولأن العلة فيه واضحة راجحة،وهي أنه قائم مقام الفعل ، فكما أن الفعل لا يثنّىْ و لا يجمع إذا أسند إلى الظاهر المثنى والمجموع،فيترجح لي أن النعت السببي هو الآخر ينبغي ألا يثنّىْ ولا يجمع ، مع المثنى والجمع السالم .

---

(١) كتاب سيبويه ٢ : ٤٣ .

(٢) شرح التصريح : للأزهري،وشرح الأزهرية في علم العربية : للأزهري ص ٩٢ .

(٣) شرح ألفية ابن مالك:لابن الناظم ص ٤٩٢،وأشار إلى أنه يجوز فيه أيضاً لغة " أكلوني البراغيث " .

(٤) شرح الأشموني ٣ : ٦١ .

(٥) كتاب سيبويه ٢ : ٤١ .

وقد قال ابن مالك في شرح الكافية الشافية :

ابنين برين شج قلباهما وامرأتين حسن مرآهما [1]

وهو بذلك يشير إلى الرأي الراجح الذي ذهبنا إليه .

وتتفق الباحثة مع سيبويه والجمهور في أن النعت إن كان يجمع الواو و النون ، أي جمع مذكر سالم ، فإنه مع فاعله المجموع يكون مفرداً ، فإني أجد مصداق ذلك ودليله في القرآن الكريم ، قال تعالى : (فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهَا) [2] . وقال جلَّ ذكره (يُخْرِجُ بِهِ زَرْعاً مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهُ) [3] . فالمعروف أن (مختلفا) نعت ، وهو يجمع عادة بالواو والنون ، فنقول : " مختلفون " ، فلذلك جعل بمنزلة الفعل المتقدم الذي رفع اسماً ظاهراً مثنى أو مجموعاً ، فإنه يكون مجرداً ، فعلى الرغم من أن (مختلف) رفعت اسماً ظاهراً مجموعاً ، إلا أنها لزمت حالة الإفراد وصارت كالفعل إذا رفع اسماً ظاهراً ، مثنى أو مجموعاً .

وتتفق الباحثة مع سيبويه أيضاً في أن النعت السببي إن كان يجمع جمع تكسير ، فإنه إن رفع جمعاً مكسراً ، ينبغي أن يجمع هو الاخر جمع تكسير،وذلك طلباً للمشاكلة والمماثلة بين الجمعين ، وترى الباحثة أن رأيه هذا فيه تناسق مع الحس اللغوي .

---

[1] شرح الكافية الشافية : لابن مالك ٣ : ١١٥٥ .

[2] سورة فاطر ، آية رقم ٢٧ ، وتمامها : " أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ " .

[3] سورة الزمر ، آية رقم ٢١ ، وتمامها : " أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعاً مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهُ ، ثم يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرّاً ، ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَاماً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ "

المبحث الثاني : رفض النحاة مبحث النعت السببي :

ذهب إبراهيم مصطفى إلى إلغاء مبحث النعت السببي وطالب بجعله مِنْ باب الجرّ على الجوار، أو الخفض بالجوار كما سيأتي .

وزعم أن هذا مذهب جديد خاص به فقال : (خالفنا النحاة في النعت السببي، وجعلناه إتباعاً للمجاورة) [١] .

وبالبحث والتقصي وجدت أن الخليل بن أحمد الفراهيدي سبقه إلى بعض هذا ، حيث قال : (والخفض بالجوار قولهم : " مررتُ برجلٍ عجوزٍ أمُّه " ، " ومررتُ برجلٍ طالقٍ امرأتُه " ، خفضت " عجوزا " ، وليس من نعت " الرجل " ، إلا أنه لما كان مِنْ نعت " الأم " خفضته على القرب والجوار ، وكذلك تقول : " مررتُ بامرأةٍ شيخٍ أبوها ، خفضت " شيخا " وهو من نعت " الأب " ، إلا أنه لما جاور " امرأة " خفضت ورفع " أباها " على الابتداء .

فإذا قلت : " مررتُ برجلٍ طامثٍ المرأة " لم يجز ؛ لأن " رجلا " نكرة و" المرأة " معرفة ، فاختلف الحرفان ، ويجوز " مررتُ بالرجلِ الطامثِ المرأةِ " ؛ لأنه استوى اللفظان بالألف واللام وتقول : " رأيتُ رجلاً عجوزاً أمه " ، و" مررتُ برجلٍ ذَنُوبٍ فرسُه " .

فإذا كان الجوار اسماً في هذا النوع لم يجز الجوار ولم تخفض ، تقول : " مررتُ برجلٍ زيدٌ أبوه " ، و"مررتُ برجلٍ حديدٌ بابُه " ، رفعت " زيدا " و" حديدا " على الابتداء والخبر ، ولم تخفض ؛ لأنه اسم وليس بنعت [٢] .

ولكن نلاحظ أن الخليل بن أحمد لم يطالب بإلغاء مبحث النعت السببي ، وإنما فقط رآه مثل أمثلة الخفض على الجوار ، كما أن قول الخليل يُنْقَضُ بوجهي الرفع والنصب ، فهل كان سَيَعُدُّ الرفع والنصب رفعاً ونصباً على الجوار ، وهو ما لم يُسمع عن العرب ؟ أما إبراهيم مصطفى فصرّح بالإلغاء ، ونصّ على الرفض ، حيث قال : (ويجب أن نعود إلى بحث نوع من النعت وهو الذي يسميه النحاة النعت السببي ، ومثله قوله تعالى : " رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَـٰذِهِ

---

[١] الجمل في النحو : للخليل بن أحمد الفراهيدي ص ١٧٣ – ١٧٤ .

[٢] المصدر السابق ثم تابع بذكر أمثلة أخرى عن الخفض على الجوار ، ولكن ليست من موضوع النعت السببي مما يدل على أنه لم يقصد النعت السببي بالذات . وانظر لموضوع الخفض على الجوار: المقتضب:للمبرد ٤ : ٧٣ ومعاني القرآن : للفراء ٢ : ٧٤ والخصائص : لابن جني ١ : ص ١٩٢ – ١٩٣ ، والإنصاف ٢ : ٦٠٢ ، ٦٠٧،والمساعد : لابن عقيل ٢ : ٤٠٣ والمغني : لابن هشام ص ٨٩٦ – ٨٩٧ ، وحاشية الصبان ٣ : ٥٧ .

القريةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا "(١) ، وقولك : " رأيتُ فتىً باكيةٌ عليه أمُّه " ، ... وظاهر في هذا النوع أنه لا يرتبط بسابقه ارتباط النعت...وأسلوب الكلام أن تقول في المثل : " رأيتُ فتى باكيةٌ عليه أمُّه " ، ترفع ، والرفع هو وجه الكلام،حيث كان البكاء وصفاً للأم وحديثاً عنها .

أما موافقة الكلمة لما قبلها في الإعراب فذلك يجيء من باب آخر ، هو باب المجاورة ، وكل ما عدّ عند النحاة نعتاً سببياً فحقه أن ينفصل مما قبله ، وألا يجرى عليه في إعرابه ، ولكنه إذا وافقه في التعريف والتنكير جرى عليه في الإعراب ، وكان من باب الإعراب بالمجاورة .

وهذا التفسير مأخوذ من قول ابن جني في توجيه ما رووا عن العرب من مثل : " هذا جُحْرُ ضَبٍّ خَرِبٍ " ، قال النحاة : هو جَرٌّ على المجاورة ، وهو قليل شاذ ، وقال ابن جنسي : " ليس بقليل ولا شاذ ، بل منه في اللغة العربية كثير جداً ، وأ صله : " هذا جُحْرُ ضَبٍّ خَرِبٍ جُحْرُه " ، فحذف كلمة " جُحْر " ؛ لأنها واضحة في المعنى".

فالذي نقول به هنا هو أن تخريج ابن جني لهذا المثل حكم شائع في جميع النعت السببي .

وحقه كله الرفع على الاستئناف وابتداء الحديث ، وعلى أن الجملة كلها هي التي تتصل بما قبلها ، ولكنه يفارق الرفع ، ويعطى إعراب ما قبله إتباع المجاورة ، لا إتباع النعت ، فلو أنه كان صفة لما قبله لكان بعيداً أن نقول : " القرية الظالم " ، و" فتى باكية " ، وأنت تعلم عناية العرب بالنوع وبيانه ، وحرصهم على التفريق بين المذكر والمؤنث (٢) .

جعل برجستر اسر النعت السببي من باب قلب الجملة الاسمية أو من باب البدل،حيث قال عن جملة : " مررتُ برجلٍ كثيرٍ أعداؤُه " . (والأصح أن النسبة بين " كثير " و" الأعداء " ليست بوصفية بل إسنادية) (٣) ، أي يقصد المبتدأ والخبر ، ثم تابع رأيه قائلاً : (فصفة الرجل هي كون أعدائه كثير ، والعبارة المألوفة في وصف هذا الشيء بمعنيين أسند أحدهما إلى الآخر ، هي الجملة الوصفية وكان يمكن استعمالها في مثالنا .

---

(١) آية رقم ٧٥ من سورة النساء ، وسيأتي الحديث عنها ، وتمامها : " ومَا لَكُمْ لا تُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ والمُسْتَضْعَفِينَ مِنَ الرِّجَالِ والنِّسَاءِ والوِلْدانِ الذين يَقُولُونَ : رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ القَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا واجْعَلْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ وَلِيّاً واجْعَلْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ نَصِيْراً " .

(٢) إحياء النحو : إبراهيم مصطفى　ص ١٢٤ - ١٢٦ .

(٣) التطور النحوي : برجستر اسر ص ١٤٨ .

ويكون إذن " مررتُ برجلٍ أعداؤه كثيرٌ " فيحتمل أن يكون الخبر قد قُدِّم فصارت " برجلٍ كثيرٍ أعداؤُه "،ثم أتبعوا كلمة " كثير " الاسم السابق لها،كأنها وصفها فأصبحت " برجل كثير أعداؤه " فهذا أصل واحد للتركيب المذكور) [١] .

ثم أورد الجانب الثاني لرأيه،وهو أن أصل النعت السببي البدل ، حيث قال : (وربما كان/لأصل آخر معه ، وذلك أن كثيراً ما يكون الكلام مبهماً ، وحتى مخطئاً في الأول ، ثم يستدرك أو يصحح ، ومثاله في العربيه بدل الاشتمال والغلط نحو " أعجبني عمروٌ حسنُه وأدبُه وعلمُه "، و" مررتُ برجلٍ حمارٍ " ، أي لا برجل ، بل حمار ، فمن ذلك قولي : " رأيتُ رجلاً حسناً " ، ثم استدركت بقولي : " وجهه " ، أي وليس الحسن هو الرجل كله ،بل وجهه ، فيحتمل أن يكون هذا هو الأصل الثاني للتركيب المذكور،وفي مثل " الكتب الآتي ذكرها " كان المنتظر إذ صدرنا عن الأصل الأول أن تتبع كلمة " الآتي " كلمة " ذكرها " ؛ لكونها خبراً لها ، فتكون منكره مذكرة مرفوعة ، وإذا صدرنا عن الأصل الثاني انتظرنا أن تتبع كلمة " الآتي " كلمة " الكتب " لكونها وصفاً لها ، فتكون معرفة مؤنثة منصوبة ، فهي في الحقيقة بين الاثنين معرفة مذكرة منصوبة .

فنرى من ذلك أن أصل التركيب أصلان ، وأن للوصف وجهين ، فيكون وصفاً للاسم السابق له وخبراً للاسم التالي له [٢] .

ويلاحظ أن عبارة ابن جني لا يفهم منها ما قاله إبراهيم مصطفى ؛ لأن ابن جني عدّ الجر على الجوار من باب حذف المضاف ، وأنه مستساغ وشائع ، وليس شاذاً كما يدّعي النحاة ، حيث قال : (وذلك أنه على حذف المضاف ، لا غير ، فإذا حملته على هذا الذي هو حشو الكلام من القرآن والشعر ، ساغ وسلس ، وشاع وقبل ، وتلخيص هذا أن أصله : " هذا جُحْرُ ضَبٍّ خَرِبٍ جُحْرُه " فيجرى " خَرِب " وصفاً على " ضب " وإن كان فى الحقيقة للجُحْر ،كما تقول : " مررتُ برجلٍ قائمٍ أبوه "،فتجري " قائماً " وصفاً على " رجل " وإن كان القيام للأب لا للرجل ، لماضمن من ذكره) [٣] .

---

(١) التطور النحوي : برجستر اسر ص ١٤٨ .

(٢) المصدر السابق ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(٣) الخصائص : لابن جني ١ : ١٩٢ .

فيلاحظ أن ابن جنى هنا يُنظِّر وجود المضاف والمضاف إليه الأصليين الذين يعتقد وجودهما،ثم حذف المضاف ، وأقيم المضاف إليه مقامه،بالنعت السببي ، فهو من باب التنظير والتقريب إلى ذهن المتعلم .

ولم يقل ابن جني أن النعت السببي من باب الخفض على الجوار ، ثم تابع قوله : (والأمر في هذا أظهر من أن يُؤتىٰ بمثال له،أو شاهد عليه ، فلما كان أصله كذلك حذف " الجُحْر " المضاف إلى الهاء ، وأقيمت الهاء مقامه ، فارتفعت ؛ لأن المضاف المحذوف كان مرفوعاً ، فلما ارتفعت استتر الضمير المرفوع في نفس " خَرِب "؛ فجرى وصفاً على " ضب " ، وإن كان للجحر لا للضب ، على تقدير حذف المضاف) [1] .

فابن جني يريد حمل الخفض على الجوار على باب حذف المضاف و إقامة المضاف إليه مقامه ، لا كما يقول إبراهيم مصطفى ، والدليل أنه قال بعد ذلك : (فإذا أمكن ما قلنا ، ولم يكن أكثر من حذف المضاف الذي قد شاع واطرد،كان حمله عليه أولىٰ من حمله على الغلط الذي لا يحمل غيره عليه ، ولا يقاس به) [2] .

وقال ابن عقيل عن مثال الخفض على الجوار : (خرَّج السيرافي وابن جني المثال المذكور وغيره على معنى " خَرِبٍ جُحْرُه " ، أو " الجُحْرُ منه " ، ثم رجع بعد الحذف إلى " خَرِب " ، فهو جارٍ على مَنْ هو له بهذا التقدير ، والجمهور على الأول) [3] .

وقال ابن هشام : (أنكر السيرافي وابن جني الخفض على الجوار،وتأوّلا قولهم : " خَرِبٍ " بالجر، على أنه صفه لضب،ثم قال السيرافي : الأصل " خَرِبٍ الجُحْرُ منه " بتنوين " خَرِبٌ" ورفع " الجُحْر" ، ثم حذف الضمير للعلم به ، وحوّل الإسناد إلى ضمير " الضب " ، وخفض " الجُحْر " ، كما تقول : " مررتُ برجلٍ حسنِ الوجه " ، بالإضافة ، والأصل : " حسنٍ الوجهُ منه " ، ثم أتى بضمير " الجُحْر " مكانه لتقديم ذكره ، فاستتر ، وقال ابن جني : الأصل " خَرِبٍ جُحْرُه " ، ثم أنيب المضاف إليه عن المضاف،فارتفع واستتر) [4] .

---

(1) الخصائص : لابن جني ١ : ١٩٢

(2) الخصائص لابن جني ١ : ١٩٣

(3) المساعد : لابن عقيل ٢ : ٤٠٣ - ٤٠٤ وذكر أن الخفض على الجوار قد يأتي أيضاً في باب التوكيد .

(4) مغني اللبيب : لابن هشام ص ٦٨٣ ، وحاشية الصبان ٣ : ٥٧ .

وقد انتقد ابن مضاء رأي ابن جني حيث قال : (لقائل أن يقول لأبي الفتح : إن الحذف للمضاف لا يجوز إلا في المواضع التي يسبق إلى فهم المخاطب المقصود من اللفظ كقوله تعالى : " وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ " [1] .. وأما في هذا المواضع التي يحتاج في معرفة المحذوف منها إلى تأمل كثير وفكر طويل فلا يجوز حذفه ، لما فيه من اللبس على السامعين ، وهذا من المواضع البعيدة ، والدليل على ذلك أنه قد مر هذا القول على أسماع قوم فهماء عارفين بالنحو واللغة فلم يهتدوا إلى المحذوف ، لأنه لو ظهر لكان قبيحاً.لو قالت العرب: " هذا جحرُ ضبٍ خربٍ جُحْرُهُ قَبُحَ ، لأنه عيّ من القول ، تغني عنه ضمةّ الباء ، ويكون الكلام وجيزاً فصيحاً ، فلما كان أصله هكذا ، ثم تكلّف فيه ما تكلف ، من الحذف لما لا يسبق حذفه إلى الفهم بَعْد ، ثم إنه لو كان المضاف إليه ظاهراً لكان أبين ، ولكنه حذف المضاف واستكن المضاف إليه ، فعزب عن الفهم ، وصار فهمه مع هذا الحذف والإضمار من تكليف ما لا يستطاع ، واستجاز أبو الفتح الرد على كل مَنْ تقدم بظن ليس بالقوى ، فكيف بنا ونحن نرد عليهم الظنون الضعيفة بالأدلة الواضحة التي لا امتراء فيها لمنصف) [2] .

كما بيّن ابن هشام ضعف رأيهما ، حيث قال : (ويلزمهما استتار الضمير ، مع جريان الصفة على غير مَنْ هي له ، وذلك لا يجوز عند البصريين ، وإن أمن اللبس) [3] .

تعقيب :

يلاحظ مما تقدم أن الخليل فقط جعل النعت السببي المجرور من باب الخفض على الجوار ، ولم يتعرض للمرفوع والمنصوب ، كما لم يطالب بإلغاء النعت السببي أو رفضه،فقط هو شبيه بالخفض على الجوار،ووجه الشبه بينهما أن النعت يختلف عن المنعوت في بعض الأمور التي تقدم ذكرها،ومع ذلك يأخذ حكمه الإعرابي فقط،وأما إبراهيم مصطفى فطالب بإلغاء مبحث النعت السببي ودليل ذلك قوله السابق : " خالفنا النحاة .. إلخ ، وأما مطالبته أن يكون من باب المبتدأ والخبر ، فنقول:إن النعت إذا كان جامداً فإنه لن يكون من باب النعت السببي ، بل سيكون جملة اسمية تقع صفة للمنعوت .

وهذا بإجماع النحاة ، والمعروف أن هذا الرأي الذي يطلبون به وهو جعل فاعل النعت السببي مُبتدأ والنعت خبراً والجملة الاسمية نعتاً،وارد في مبحث النعت السببي إذا توفر شروطه ،

---

[1] آية رقم ٨٢ ، من سورة يوسف .

[2] الرد على النحاة : لابن مضاء ص ٧٧ – ٧٨ .

[3] مغني اللبيب : ص ٦٨٣ ، وحاشية الصبان ٣ : ٥٧ .

وهو مجئ النعت اسماً جامداً غير مشتق ، فإنه في هذه الحالة يعرب مبتـــدأ وخـبراً والجملـــة الاسمية صفة .

قال سيبويه : (هذا باب ما يكون من الأسماء صفة مفرداً ، وليس بفاعل ولا صفة تشـــبه بالفاعل ، كالحَسَن وأشباهه ، وذلك قولك : " مـــررتُ بحيـــةٍ ذراعٌ طولُـــها " ... فـــهذه تكـــون صفات ... فاختير الرفع فيه ؛ لأنك [1] لا تقول : " ذراع الطول ") .

ثم أورد سيبويه وجهاً آخر ، وهو جعله نعتاً لا مبتدأ وخبراً ، ولكنه وصفه بالقلة ، حيـــث قال : (وبعض العرب يجرّه كما يجرّ " الخز " حين يقول : " مررتُ برجلٍ خزٍّ صُفَّتُهُ " ، ومنـــهم من يجره ، وهم قليل) [2] .

وقال أيضاً : (وزعم يونس أنه لم يسمعه من ثقة) [3] .

ثم بين أنه إذا قصد التشبيه جاز جعله نعتاً مثل : " مررتُ برجلٍ أسدٍ أبـــوه " ، إذا كنـــت تريد أن تجعله شديداً .

فإن لم يقصد التشبيه فهو رفع ، نحو : " مررتُ بدابةٍ أسدٌ أبوها " ؛ لأنك أردت أن تخـــبر أن أباها هذا السبع .

وأورد سيبويه علة ذلك فقال : (لكنهم يقولون : " هو نارٌ حُمْرَةٌ " ؛ لأنـــهم قـــد يبنـــون الأسماء على المبتدأ ولا يصفون بها ، فالرفع فيه الوجه ، والرفع فيه أحسن) [4] .

يعني أن الخبر قد يكون اسماً جامداً ، لكن الصفة لا يجوز أن تقع كذلك ، وذكر مثل ذلـــك المبرد ، وعلّله بقوله : لو فعلت ذلك (لكنت ناعتاً بالجوهر ، وهـــذا لا يكـــون ؛ لأن النعـــوت تحلية ، والجواهر هي المنعوتات ... فحق الجواهر أن تكون منعوتة ، ليعـــرف بعضـــها مـــن بعض ، وحق الأسماء المأخوذة من الأفعال أن تكون نعوتاً لما وصفت لك) [5] .

---

(1) كتاب سيبويه ٢ : ٢٨ .

(2) المصدر السابق نفسه .

(3) المصدر السابق ص ٢٩ .

(4) المصدر السابق ص ٢٩ .

(5) المقتضب للمبرد ٣ : ٢٥٨ – ٢٦٠ وانظر أيضاً ٢٧٢ ، و ٤ : ٢٢٢ .

وقد نقل ابن السراج [1] قول سيبويه .

وقال السيرافي عن الأمثلة السابقة : (إذا قلت ... وأ ردت حقيقة هذه الأشياء لم يجز فيها غير الرفع-فلا يجوز أن ينعت بها قال : وإن أردت المماثلة والحمل على المعنى جاز) [2] .

وقال الصيمري : (فإن كان بعد الموصوف اسم غير مشتق من فعل ، فالأحسن ألا يجري على الأول ، ولكن يرفع ، وتجعل الجملة صفة له ، .. وقد أجازوا " مررتُ برجلٍ مائةٍ إبلُه .. على صفة الأول ، والأحسن ما بدأنا به) [3] .

وقد رد ابن الحاجب على السيرافي بقوله : (وما ذكره خلاف الظاهر ؛ لأن معنى " فضة حلية سيفه " ، أنها فضة حقيقية ، وكذا في " طين خاتمها ") [4] .

---

[1] الأصول في النحو:لابن السراج ٢ : ٢٨ .

[2] الكافية في النحو : لابن الحاجب ص ٣٠٦ .

[3] التبصرة والتذكرة:للصيمري ١ : ١٧٦ - ١٧٧ .

[4] الكافية في النحو : لابن الحاجب ص ٣٠٦ .

القسم الثالث

(النعت السببي والشواهد)

المبحث الأول : النعت السببي في القرآن الكريم :

لم يكن هذا البحث بالسهولة التي يتصورها القارىء ، إذ لم تعتمد الباحثة في استخراج الآيات الكريمة على المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم .

وذلك لأنه من المعروف أنه ليس مرتباً بحسب الأبواب النحوية ، فهو مبوّب على حسب المواد اللغوية المعجمية .

وقد وجدت في القرآن الكريم خمس آيات كريمات تدل على النعت السببي (١) ، وهي :

- قوله تعالى : " رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا وَاجْعَلْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا وَاجْعَلْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ نَصِيرًا " (٢) .
- قوله تعالى : " ذَلِكَ يَوْمٌ مَجْمُوعٌ لَهُ النَّاسُ وَذَلِكَ يَوْمٌ مَشْهُودٌ " (٣) .

---

(١) وليس منها قوله تعالى : " جنات عدن مفتحة لهم الأبواب " آية رقم ٥٠ من سورة ص، وقبلها قوله تعالى : " هذا ذكر وإن للمتقين لَحُسْنَ مآب " ؛ لأن " مفتحة " صفة لجنات، و" الأبواب " مرتفعة بها، وليس فيه ضمير يعود إلى الموصوف، فيجوز أن يكون التقدير : " مفتحة لهم الأبواب منها ؛ فحذف " منها " للدلالة عليه ، ويجوز أن يكون " الأبواب " بدلاً من الضمير في " مفتحة " ؛ لأن التقدير " مفتحة " هي كما تقول : " فتحت الجنان " أي أبوابها .

وقال الكوفيون : التقدير " مفتحة أبوابها " ، فقامت الألف مقام الضمير . قال أبو إسحاق : إلا أنه على تقدير العربية : " الأبواب منها " أجود من أن تجعل الألف واللام بدلاً من الهاء والألف ؛ لأن معنى الألف واللام ليس من معنى الهاء والألف في شيء ؛ لأن الهاء والألف أسماء والألف واللام دخلتا للتعريف ، ولا يبدل حرف جاء لمعنى من اسم، ولا ينوب عنه هذا محال .

وذهب أبو علي الفارسي إلى أن الألف واللام في " الأبواب " للتعريف المحض، على حد التعريف في " رجل " و " فرس "، وقال أبو إسحاق، وذلك الراجع لا يخلو من أن يكون منها أو فيها ، فحذف ذلك ، وحسن الحذف ؛ للدلالة عليه لطول الكلام ، فتقدير من قدّر " مفتحة أبوابها " إن كان المراد إفهام المعنى، فإنه لابد من شيء يقدر في الكلام، يرجع إلى الموصوف، فستقيم وترك نصب " الأبواب " هنا دلالة على أن الألف واللام لم يرد بها أن تكون بدلاً من علامة الضمير، كالتي في : " حسن الوجه " ، وإذا لم يجز هذا فلابد من تقدير الراجع إلى الموصوف الذي جرى " مفتحة " صفة عليه ، وهو : منها أو نحوها ، فمن هنا كان هذا التقدير أجود . وقال أبو علي الفارسي : " وأما قوله : " جنات عدن مفتحة لهم الأبواب " فليست على " مفتحة لهم الأبواب منها " ، ولا أن الألف واللام سد مسد الضمير، ولكن الأبواب بدل من الضمير الذي في " مفتحة " ؛ لأنك لا تقول : " فتحت الجنان " ، " إذا فتحت أبوابها ، وقد رد الفارسي على تأويل " مفتحة لهم الأبواب منها " بقوله " : هذا لا يستقيم ، كما جاز : السمنُ منوان بدرهم " وأنت تريد منه ، فتحذف ؛ لأن خبر المبتدأ قد يحذف بأسره ، وإذا جاز أن يحذف جميعه جاز أن يحذف بعضه ، وليست الصفة كذلك ؛ لأنه موضع تخصيص وتخبص . انظر اعراب القرآن المنسوب إلى الزجاج ٣٢٣ - ٣٢٨ ، ومغني اللبيب : لابن هشام ص ٦٥٨-٦٥٩ .

(٢) سبق تخريجها ص ١٥ ، والمراد بالقرية : مكة ، انظر : معاني القرآن وإعرابه للزجاج ٢ : ٧٧ .

- قوله تعالى : " هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ " (١) .
- قوله تعالى : " فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهَا " (٢) .
- قوله تعالى : " يُخْرِجُ بِهِ زَرْعاً مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهُ " (٣) .

الآية الأولى :

المعروف أن " القرية " منعوت ، و" الظالم " : نعت سببي ، و" أهلها " فاعل النعت ، وقد علل الأخفش : اختلاف القرية عن الظالم في التذكير والتأنيث بقوله : (جررت " الظالم " ؛ لأنه صفة مقدمة ما قبلها مجرور ، وهي لشيء من سبب الأول ، وإذا كانت كذلك جرّت على الأول ، حتى تصير كأنها له) (٤) .

وعلل الزجاجي ذلك بقوله : (وحّد الظالم ؛ لأنه صفة تقع موقع الفعل ، تقول : " مررتُ بالقريةِ الصالحِ أهلُها " ، كقولك : " التي صَلُحَ أهلُها ") (٥) .

وأورد مكي بن أبي طالب علة ذلك فقال : (" الظالم أهلها " نعت للقرية ، وإنما جاز ذلك والظلم ليس لها،بل للعائد عليها من نعتها،وإنما وحّد لجريانه على موحد،ولأنه لا ضمير فيه ، إذ قد رفع ظاهراً بعده،وهو " الأهل " ، ولو كان فيه ضمير لم يجز استتاره،ولظهر ؛ لأن اسم الفاعل إذا كان خبراً أو صفة أو حالاً لغير مَنْ هوله لم يستتر فيه ضمير ألبته ، ولابد من إظهاره .. ، والفعل بخلاف ذلك يستتر فيه الضمير؛ لقوته،وإن كان خبراً أو صفة أو حالاً لغير مَنْ هو له) (٦) .

وقال أضاف ابن الأنباري على الحجة السابقة قوله : (ولا ضمير في " الظالم " ؛ لأنه لو كان فيه ضمير لوجب إبرازه ؛ لأن اسم الفاعل إذا جرى على غير مَنْ هو له وصفاً أو خبراً أو حالاً وجب إبرازه ، نعني الضمير ، بخلاف الفعل،فإنه لا يجب إبراز الضمير فيه،في المواضع كلها لقوته ؛ ولأن الفعل الأصل في تحمل الضمير ، واسم الفاعل فرع،والأصل أقوى من الفرع ، والفروع أبداً تنحط عن درجات الأصول) (٧) .

---

(٣) سورة هود ، اية رقم ١٠٣ ، وأولها : " إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِمَنْ خَافَ عَذَابَ الآخِرَةِ " .

(١) سورة فاطر ، اية رقم ١٢ ، والفرات : العذب وأعذب العذوبة والمبالغ في العذوبة ، انظر : المفردات في غريب القرآن : للراغب الأصفهاني ص ٣٧٤ ، ومعاني القرآن : للنحاس ٥ : ٤٤٦ ، ومعاني القرآن وإعرابه : للزجاج ٤: ٢٦٦ .

(٢) سبق تخريجها ص ١٣ .

(٣) سبق تخريجها ص ١٣ .

(٤) معاني القرآن : للأخفش ١ : ٢٤٢ .

(٥) معاني القرآن وإعرابه : للزجاج ٢ : ٧٧ .

(٦) مشكل إعراب القرآن : مكي بن أبي طالب ١ : ٢٠٣ .

(٧) البيان في غريب إعراب القرآن : لابن الأنباري ١ : ٢٦٠ .

كما أجاب الرازي عن سؤال قدد يطرح ، وهو لماذا لم يقل:"الظالمة أهلها" ؟ فقال مفسراً :
(جوابه أن النحويين يسمون هذا الصفة المشبهة باسم الفاعل،والأصل في هذا الباب أنك إذا أدخلت الألف واللام في الأخير،أجريته على الأول،في تذكيره وتأنيثه ، نحو قولك : " مررتُ بامرأةٍ حسنةِ الزوج " ...

وإذا لم تدخل الألف واللام في الأخير،حملته على الثاني،في تذكيره وتأنيثه ، كقولك : " مررتُ بامرأةٍ كريمٍ أبوها " .. ولو أدخلت الألف واللام على " الأهل" لقلت :" مِنْ هَـٰذِهِ الْقَرْيَةِ الظالمةِ الأهلِ ") (١) .

ثم علّل وقوع " الظالم" نعتاً للقرية فقال :

(وإنما جاز أن يكون "الظالم" نعتاً للقرية ؛ لأنه صفة للأهل ، و"الأهل" منسوب إلى القرية ، وهذا القدر كافٍ في صحة الوصف ، كقولك : " مررتُ برجلٍ قائمٍ أبوه" ، فالقيام للأب ، وقد جعلته وصفاً للرجل ، وإنما كان هذا القدر كافياً في صحة الوصف ؛ لأن المقصود من الوصف التخصيص والتمييز) (٢).

وجعل العكبري الألف واللام موصولة فقال : (الظالم أهلها " الألف واللام بمعنى "التي"،ولم يؤنث اسم الفاعل،وإن كان نعتاً للقرية في اللفظ ؛ لأنه قد عمل في الاسم الظاهر المذكر وهو"أهل"، وكل اسم فاعل إذا جرى على غير مَنْ هو له،فتذكيره وتأنيثه على حسب الاسم الظاهر،الذي عمل فيه) (٣).

ومثل ذلك الهمداني ، حيث أورد أن أل في " الظالم " موصولة ، وهو اسم فاعل عمل عمل الفعل وانجر،لأنه صفة جرت على "القرية"،وإن كانت في المعنى للأهل ، ولذلك ذكر،وأشار إلى أنه تجوّز في الكلام أن يقال:" مررتُ بالقريةِ الصالحةِ أهلُها " بالتأنيث؛لأن "الأهلَ" يذكر ويؤنث ، والصالحين أهلها بالجمع على لغة "أكلوني البراغيث". (٤)

<u>الآية الثانية :</u>

موضع الشاهد : (ذلكَ يومٌ مجموعٌ له النّاسُ) حيث جاء " يوم " منعوتاً ، و" مجموع " نعتاً سببياً ، وقد رفع اسماً ظاهراً،وهو " الناس " .

(١) تفسير الرازي : للرازي ١٠ : ٤٧٠ .
(٢) المصدر السابق .
(٣) التبيان في إعراب القرآن : للعكبري ١ : ٢٧٣ .
(٤) الفريد في اعراب القرآن المجيد : للهمداني ١: ٧٦١ - ٧٦٢

قال النحاس : ("ذلك يوم " ابتداء وخبر، " مجموع " من نعته ، " الناس " اسم ما لم يسم فاعله ، ولهذا لم يقل : " مجموعون " ، ويجوز أن يكون " الناس " رفعاً بالابتداء ، و"مجموع له " خبره، ولم يقل : مجموعون ، لأن " له " يقوم مقام الفاعل) [1] .

قال ابن أبي العز الهمداني:("ذلك" مبتدأ .. و"يوم" خبره،و"مجموع" نعت لليوم،و"الناس" رفع باسم المفعول الذي هو "مجموع" على طريق ما لم يسم فاعله ، كما يرفع بفعله إذا قلت :" يجمع له الناس" و" له " من صلة مجموع) [2] .

الآية الثالثة :

موضع الشاهد " عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ " .

ووجه الاستشهاد أن " عذب " منعوت،و" سائغ " نعت سببي،و" شرابه " فاعل لـ " سائغ " [3] .

الآية الرابعة :

قوله تعالى : " فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهَا ".قال الهمداني : (" الثمرات " نصب،لأنه مفعول به لأخرجنا،و " مختلفا " نعت لثمرات،و" ألوانها " رفع بأنه فاعل لقوله : مختلفا ؛ لأن اسم الفاعل يعمل عمل الفعل،كأنه قيل : " يختلف ألوانها ") [4] .

الآية الخامسة :

قوله تعالى : " يُخْرِجُ بِهِ زَرْعاً مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهُ " [5] ، يلاحظ أن "زرعا" منعوت ، و " مختلفا " نعت سببي ، و " ألوانه " فاعل النعت السببي .

تنبيه : أما قوله تعالى : " وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ " [6] .

قال ابن الأنباري : (الهاء في " ألوانه " تعود على موصوف محذوف وتقديره : " خلق مختلف ألوانه " ،فحذف الموصوف ، وأقيمت الصفة مقامه ، وهي في موضع رفع بالابتداء ، وما

---

[1] إعراب القرآن : للنحاس ٢ : ٣٠١ ، والمقصود باليوم يوم القيامة .

[2] الفريد في إعراب القرآن المجيد : للهمداني ٢ : ٦٦٦ .

[3] الفريد في إعراب القرآن المجيد : للهمداني ٤ : ٨٥ . والسائغ : السهل الانحدار لعذوبته ، انظر المرجع السابق والمفردات : للراغب الأصفهاني ص ٢٤٩،وقرئ " سيّغ " انظر المحتسب : لابن جني ٢ : ١٩٨ - ١٩٩،وهي قراءة عيسى الثقفي .

[4] الفريد في إعراب القرآن المجيد:للهمداني ٤ : ٨٨ .

[5] المقصود خُضْرة وصُفْرة وحُمْرة وغير ذلك . معاني القرآن وإعرابه : للزجاج ٤ : ٣٥٠ .

[6] سورة فاطر آية رقم ٢٨،والمعنى أي كاختلاف الثمرات والجبال انظر : معاني القرآن وإعرابه : الزجاج ٤ : ٢٦٩ ،

قبله من الجار والمجرور ،خبره ، و" ألوانه" ،مرفوع ؛ لأنه فاعل ؛ لأن اسم الفاعل جرى وصفاً على موصوف) [1] .

وقال الهمداني : (لابد من تقدير حذف موصوف) [2] .

فأصل الآية " ومن الناس والدواب والأنعام خلق مختلف ألوانه "، فالجار و المجرور خبر مقدم ،و"خلق مبتدأ مؤخر ، و" مختلف " نعت سببي ، و" ألوانه " : فاعله ، ففي أصل وضعها كانت مثالاً للنعت السببي .

لكن حين حذف " خلق " وهو المنعوت ، وأقيم النعت مقامه فصار مبتدأ ، لم تعد الآية الكريمة مثالاً على النعت السببي .

ولذلك لم نضعها ضمن تسلسل الشواهد القرآنية للنعت السببي .

---

(1) البيان في غريب إعراب القرآن : لابن الأنباري ٢ : ٢٨٨ وانظر مشكل إعراب القرآن : مكي بن أبي طالب ٢ : ٥٩٤ .

(2) الفريد للهمداني : ٤ : ٨٦ .

المبحث الثاني : النعت السببى في صحيح البخارى :

اكتفت الباحثة بصحيح البخاري من كتب الحديث ؛ لأنه يورد الحديث بلفظه ، وقد مسحت الباحثة بعون الله تعالى أجزاءه الثمانية ، فوجدت فيها حديثين فقط ، يصلحان للنعت السببي ، وهما :

الحديث الأول :

قال النبي صلى الله عليه وسلم : " بَيْنَمَا رَجُلٌ يَمْشِي فِي حُلَّةٍ ، تُعْجِبُهُ نَفْسُهُ مُرَجِّلٌ جُمَّتَهُ ، إِذْ خَسَفَ اللهُ بِهِ ، فَهو يَتَجَلْجَلُ إِلىٰ يَوْمِ القِيَامَةِ " [١] .

فـ " مرجّل " نعت لـ " رجل " ، ونصب مفعولاً به وهو " جمّته " ، ويجوز أن تكون "مرجّل" حالاً من " يمشي " ، لكن ضبطها في الحديث جاء بالرفع ، فهذا يقوّي أنها نعت سببي .

الحديث الثاني :

جَاءَتِ امْرَأَةٌ إِلىٰ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وسَلَّمَ بِبُرْدَةٍ ، فَقَالَ سَهْلٌ لِلْقَوْمِ : " أَتَدْرُونَ مَا الْبُرْدَةُ " ؟ فقالَ القومُ : " هي شَمْلَةٌ " ، فَقَالَ سَهْلٌ : هِيَ شَمْلَةٌ مَنْسُوجَةٌ فِيهَا حَاشِيَتُهَا ، فقالت : يا رسولَ اللهِ ، أَكْسُوكَ هَذِهِ ؟ فَأَخَذَهَا النَّبِيُّ صَلَّىٰ اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، مُحْتَاجاً إِلَيْهَا ، فَلَبِسَهَا ، فَرَآهَا عَلَيْهِ رَجُلٌ مِنَ الصَّحَابَةِ ، فَقَالَ : يَا رَسُولَ اللهِ ، مَا أَحْسَنَ هَذِهِ ، فَاكْسُنِيهَا ، فَقَالَ : نَعَمْ فلمّا قَامَ النَّبِيُّ صَلَّىٰ اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، لَامَهُ أَصْحَابُهُ ، فَقَالُوا : " مَا أَحْسَنْتَ ، حِيْنَ رَأَيْتَ النَّبِيَّ صَلَّىٰ اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَخَذَهَا... ثُمَّ سَأَلْتَهُ إِيَّاهَا ، وَقَدْ عَرَفْتَ أَنَّهُ لَا يُسْأَلُ شَيْئاً فَيَمْنَعُه ، فَقَالَ : " رَجَوْتُ بَرَكَتَهَا حِيْنَ لَبِسَهَا النَّبِيُّ صَلَّىٰ اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، لَعَلِّي أُكَفَّنُ فِيهَا) [٢] .

ويلاحظ أن المثال ليس من قول النبى صلى الله عليه وسلم ، إنما هو من قول الصحابى .

و" منسوجة " نعت سببي لـ " شَمْلة " ، و" حاشيتها " لفظت في الحديث بالنصب ، فهي معمولة " لمنسوجة " ، مفعول به منصوب بالفتحة ، وعلى ذلك فنائب الفاعل هو الجار والمجرور على رأي الكوفيين [٣] .

---

(١) صحيح البخاري ٧ : ٣٤ كتاب اللباس باب " مَنْ جَرَّ ثوبه من الخيلاء " .

(٢) صحيح البخاري ٧ : ٨٢ كتاب الأدب باب " حسن الخلق والسخاء وما يكره من البخل " .

(٣) تخليص الشواهد وتلخيص الفوائد : لابن هشام ص ٤٩٧ ، وهمع الهوامع : للسيوطي ١ : ١٦٢ ، وشرح التصريح للأزهري ١ : ٢٩١ والمعروف أن مذهب البصريين إذا اجتمع المفعول به والجار والمجرور اختير المفعول به للنيابة عن الفاعل ، وذهب الأخفش وابن مالك مذهب الكوفيين .

المبحث الثالث : النعت السببي في الشعر :

تتبعت الباحثة النعت السببي عند الشعراء الجاهليين ، فتصفحت دواوين أصحاب المعلقات : كامرئ القيس ، وطرفة بن العبد ، ولبيد بن ربيعة ، والحارث بن حلزة اليشكري ، والنابغة الذبياني ، وزهير بن أبي سُلمىٰ ، وعنترة بن شداد ، وعمرو بن كلثوم ، وديوان الهذليين ، والمفضليات : للضبي ، وديوان رؤبة ،وديوان ذي الرمة ، وديوان العجاج ، وديوان الخنساء ، وديوان الحطيئة ، والأعشىٰ .

كما مسحت الباحثة دواوين الإسلاميين : كحسان بن ثابت ، وكعب بن زهير ، وأسامة بن منقذ .

وقرأت الباحثة دواوين الشعراء الأمويين مثل : الفرزدق ، وجرير ، والأخطل ، وعمر ابن أبي ربيعة .

وقد لاحظت الباحثة أن النعت السببي قليل وروده في الشعر ، نادر المجيء في قصائد تلك الحقبة .

وقد وجدت الباحثة الشواهد القليلة الآتية :

١ - قول عنترة :

وَقَادَنِي إلى مَلِكٍ كَرِيمٍ رَفِيعٍ قَدْرُهُ فِي العِزِّ رَاقِي [1] .

فيلاحظ هنا أن النعت السببي قوله : (مَلِكٍ كَرِيمٍ رَفِيعٍ قَدْرُهُ) ، فالمنعوت " ملك " ، و " كريم " صفة أولىٰ له ، و " رفيع " نعت سببي ، و " قدره " فاعل لـ " رفيع " .

٢ - قال النابغة الجعدي : [2] .

وَلَا يَشْعُرُ الرُّمْحُ الأَصَمُّ كُعُوبُهُ بِثَرْوَةِ رَهْطِ الأَبْلَخِ المُتَظَلِّمِ [3] .

---

[1] ديوان عنترة ص ٩٣ ، وهو من الوافر .

[2] انظر ديوانه ص ١١٥ وكتاب سيبويه ٢ : ٢٤٢ ، وشرح أبيات سيبويه : لابن السيرافي ٢ : ٢٢ ، وشرح أبيات سيبويه : للنحاس ص ١٩٩ ، واللسان – ظلم وهو من الطويل .

[3] الثروة : كثرة العدد والكثرة المال ، والأصم : الصلب ، والكعوب : العقد الفاصلة بين أنابيب القناة ، وإذا صلبت كعوبها صلب سائرها ، والأبلخ :المتكبر التائه ، والمتظلّم : الظالم ، يقال : ظلمت الرجل وتظلّمته . ومعنى " وأنت تجير في الدماء " : أي تجير الذين لنا عندهم دماء وثأر ، يقول هذا متوعداً،أي من كان عزيزاً كثير العدد ، فالرمح لا يشعر به،يخاطب بهذا عقيل بن خويلد ، وكان قد أجار بني وائل بن معد بن مالك بن أعصر ، ولبني جعدة عندهم دماء ، يقول : الرمح لا يشعر إذا طعن به بمن وقع ؟؟ لوقوعه بالرجل الكثير الأهل والعشيرة كوقوعه بغيره ، فيقال: إن عقيلاً لما سمع هذا من النابغة قال له : " لكن حامله يا أبا ليلى يشعر " .

انظر : شرح أبيات سيبويه : لابن السيرافي ص ٢٣ ، وشرح أبيات سيبويه : للنحاس ص ١٩٩ ، وفي نص اللسان ، وطبولاق ١ : ٢٣٧ ، وشرح أبيات سيبويه : للنحاس ص ١٩٩ : " الأعيظ " مكان " ، " الأبلخ " .

الشاهد فيه أنه أفرد " الأصم " ، و" الكعوب " بعده رفع بــه ، ولم يقل: الصــم " كقولــك : " مررتُ برجلٍ كرامٍ آباؤه " ، وهو مثال على النعت السببي ، ونلاحـــظ هنــا أن " الكعــوب " جمع ، ومع ذلك أفرد " الأصم " ، والمنعوت هو " الرمح " ، والنعت " الأصم " ، و" الكعــوب " فاعل " الأصم " ، ووجد فيه ضمير يعود على " الرمح " .

وقد أفرد " الأصم " تشبيهاً له بما سلم جمعه من الصفات.قال سيبويه : (واعلــم أن مــا كان يجمع بغير الواو والنون نحو: حَسَن وحِسَان ، فإن الأجود فيه أن تقول : " مــررتُ برجــلٍ حِسَانٍ قومُه " ، وما كان يجمع بالواو والنون نحو : منطلق ومنطلقين ، فالأجود فيه أن يجعــل بمنزلة الفعل المتقدم ، فتقول : مررتُ برجلٍ منطلقٍ قومُه).وعلى هذا كــان وجــه الكــلام أن يقول : " الصمّ " .

٣ – قول الخنساء :

يَا عَيْنُ فَابْكِي فَتًى مَحْضاً ضَرَائِبُهُ صَعْباً مَرَاقِبُهُ سَهْلاً إِذَا رِيـدا [١] .

فالمنعوت فتى ، والنعت السببي "محضا"و"صعباً" نعت سببي،و"مراقبة" فاعل لــ " صعبــا "، و"ضرائبه" فاعل " محضا " .

٤ – وقولها :

هُوَ الْفَتَى الْكَامِلُ الْحَامِي حَقِيقَتَهُ مَأْوَى الضَّرِيكِ إِذَا مَا جَاءَ مُنْتَابَا [٢] .

فالمنعوت " الفتى " ، و" الكامل " نعت حقيقي ، و" الحامي " نعــت ســببي ، و" حقيقتــه " فاعل لــ " الحامي " .

٥ – وقال الفرزدق : [٣] .

قَرَنْبَى يَحُكُّ قَفَا مُقْرِفٍ لَئِيمٍ مَآثِرُهُ قُعْــدُدِ .

---

(١) ديوان الخنساء ص ١١ ، والبيت من البسيط .

(٢) المصدر السابق ص ٤٢ ، والبيت من البسيط .

(٣) انظر ديوانه ١ : ١٧٥ وكتاب سيبويه ٢ : ٤٤ ، وتحصيل عين الذهب ١ : ٢٣٨ ، وشرح أبيات ســيبويه:للنحــاس ص ٢٠٠ ، والكافية في النحو : لابن الحاجب ص ٣٠٦ ، والبيت من المتقارب . والقرنبى : دويبة تشبه الخنفســاء طويلة الأرجل ، جعل الفرزدق أبا جرير عطية كالقرنبى هجاء له ، والمقرف : اللئيم الأب ، والقعدد : القريب النسب من الجد الأكبر . فهو قصير النسب .

الشاهد فيه : حذف الهاء من " لينم " ؛ لأنه نعت سببي ، فحذف الهاء من (لئيمة) مع تأنيث فاعله، وهو " مآثرة " ؛ لأنه مؤنث مجازي جمع "مأثرة".

٦ – وقال الشاعر :

وَلَيْلٍ يَقُولُ النَّاسُ مِنْ ظُلُمَاتِهِ　　سَوَاءٌ صَحِيحَاتُ الْعُيُونِ وَعُورُهَا [١] .

كَأَنَّ لَنَا مِنْهُ بُيُوتاً حَصِينَـةً　　مُسُوحاً أَعَالِيها وَسَاجاً كُسُورُهَا [٢] .

ويلاحظ أنه نعت بالاسمين ؛ لأنه صيّرهما في معنى الصفة ، كأنه قال :
مُسْوَدَّة أعاليها مُخْضَرَّة كُسورُها ، كما قالوا : " مررتُ بسَرْجٍ خَزٍّ صُفَّتُهُ ، نعت بالخزّ ، وإن كان جوهراً لما كان في معنى لَيّن .

وقد رجّح الصيمري ألا تكون نعتاً سببياً بقوله : (ذهب بمسموح إلى "سود" ، وبساج إلى "كثيف" ، والأجود رفع " مسوح " و" ساج ") [٣] . وعلّل ذلك بقوله : (لأنها أسماء غير مشتقة من الفعل) [٤] .

٧ – وروى الزبير بن بكار قال : (مرّ رسول الله صلى الله عليه وسلم ومعه أبو بكر رضي الله عنه برجل يقول في بعض أزقّة مكة :

يَا أَيُّهَا الرَّجُلُ الْمُحَوِّلُ رَحْلَهُ　　هَلاَّ نَزَلْتَ بِآلِ عَبْدِ الـدَّارِ .

فقال النبي صلّى الله عليه وسلّم : " يا أبا بكر هكذا قال الشاعر ؟

قال : لا يا رسول الله ، ولكنه قال :

يَا أَيُّهَا الرَّجُلُ الْمُحَوِّلُ رَحْلَهُ　　هَلاَّ سَأَلْتَ عَنِ آلِ عَبْدِ مَنَافِ .

---

(١) البيتان لمضرس بن ربعي وهما من الطويل، انظر : كتاب سيبويه ٢ : ٢٤٢ ، وشرح أبيات سيبويه : لابن السيرافي ٢ : ١٩٣، والتبصرة والتذكرة : للصيمري ١ : ١٧٨، والكافية في النحو : لابن الحاجب ص ٣٠٦ ، واللسان – سوج ، وخزانة الأدب : للبغدادي ٢ : ٢٩١ ، ومعجم شواهد العربية : عبد السلام هارون ١٦٠.

(٢) اللسان – سوج .

(٣) التبصرة والتذكرة : للصيمري ١ : ١٧٨ .

(٤) المصدر السابق .

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :

" هكذا كنا نسمعها " [١] .

فالشاهد فيه قوله : " الرجل المُحَوَّلُ رَحْلَـــهُ " ، " فـــالرجل " : منعـــوت ، و" المُحَـــوَّل " : نعت سببي ، وقد نصب مفعولاً به وهو " رَحْلَهُ " .

[١] دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ص ١٧ ، والبيت من الكامل .

الخاتمـــة :

بعد رحلة ممتعة في ثنايا الكتب وبطون الأســفار ، أســفر البحــث عــن نتــائج جيــدة ، وملحوظات قيمة ، يمكن تلخيصها فيما يلي :

١ – لم يرد النعت السببي في القرآن الكريم إلا في خمس آيات فقط وهي :

أ- قوله تعالىٰ : (رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَٰذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا) .

ب- قوله تعالىٰ : (ذَٰلِكَ يَوْمٌ مَجْمُوعٌ لَهُ النَّاسُ) .

ج – قوله تعالىٰ : (هَٰذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ) .

د – قوله تعالىٰ : (فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهَا) .

هـ - قوله تعالىٰ : (يُخْرِجُ بِهِ زَرْعاً مُخْتَلِفاً أَلْوَانُـهُ) .

٢ - ورد النعت السببي في الشعر خلال عصور الاحتجاج في سبعة أبيات فقط ، وهي :

- قول عنترة :

وَقَادَنِي إِلَىٰ مَلِكٍ كَرِيـــــمٍ رَفِيعٍ قَدْرُهُ فِي العِــزِّ رَاقِي

- قول النابغة الجعدي :

وَلَا يَشْعُرُ الرُّمْحُ الْأَصَمُّ كُعُوبُهُ بِثَرْوَةِ رَهْطِ الْأَبْلَخِ الْمُتَظَلَّمِ

- قول الخنساء :

هُوَ الْفَتَىٰ الْكَامِلُ الْحَامِي حَقِيقَتَهُ مَأْوَىٰ الضَّرِيكِ إِذَا مَا جَاءَ مُنْتَابَا

- وقولها :

يَا عَيْنُ فَابْكِي فَتَىً مَحْضاً ضَرَائِبُهُ صَعْباً مَرَاقِبُهُ سَــهْلاً إِذَا رِيــدَا

- قول الشاعر الذي سمع الرسول عليه الصلاة والسلام وأبو بكر الصديق من ينشـــد شــعره ، وهو :

يَا أَيُّهَا الرَّجُلُ الْمُحَــوِّلُ رَحْلَهُ هَلاَّ سَــأَلْتَ عَنْ آلِ عَبْدِ مَنَافِ

- قول الفرزدق :

قُرَنْبَىٰ يَحُــكُّ قَفَـا مُقْـــرِفٍ لَئِيمٍ مَآثِــرُهُ قُعْـــــــدُدِ

– قول مضرس بن ربعي عن الليل :

كَأَنَّ لَنَا مِنْهُ بُيُوتاً حَصِينَةً مَسُوحاً أَعَالِيها وَسَاجاً كُسُورُهَا

٣ – الصحيح والمختار في الوصف المسند إلى السببي المثنى والمجموع هو الإفراد مطلقاً ، وهو رأي الجمهور . غير أني أتفق مع سيبويه والجمهور في النعت الذي يجمع جمعاً سالماً بأنه يكون بالإفراد لاغير ، و ذلك لوروده في القرآن الكريم ، وأتفق مع سيبويه في النعت الذي يجمع جمع تكسير ، بأنه يكون جمع تكسير حين يرفع جمعاً ؛ لأن في مذهبه صحة وسلامة ، وتناسقاً وتناسباً في الجانب الاستعمالي للغة ، وطريقة الأداء ، بالمشاكلة بين الجمعين .

أما في المثنى فأتفق مع الجمهور و سيبويه القائلين بالإفراد ، وأختلف مع القائلين بالتثنية .

٤ – ترجّح لي أن ما ذهب إليه الخليل بن أحمد من تنظيره أو جعله النعت السببي من باب الخفض على الجوار ، بعيد عن الصواب .

وذلك لأننا لو سلّمنا بقوله في ناحية الجر ، فماذا سيقول في جانب الرفع والنصب في النعت السببي ؟؟.

هل سيقول إنه مرفوع بالجوار ، أو منصوب به ؟ إن العرب لم تعرف في أساليبها وتراكيبها ولسانها وكلامها ولغاتها الرفع بالجوار أو النصب به .

كذلك لاحظت أن الخليل انفرد برأيه هذا ، فلم أجد من يؤ يده أو يوافقه ، وهذا لا يقدح في مكانة الخليل أو قيمته ، فهو واضع أصول وأسس وقواعد النحو والصرف كليهما [1] .

كما أنه شيخ سيبويه ، ووحيد عصره ، وفريد دهره ، ولكن كل يؤخذ من كلامه ويرد إلا الرسول صلى الله عليه وسلم .

٥ – يغلب على الظن أن ادعاء إبراهيم مصطفى أنه خالف النحاة في مبحث النعت السببي ، بما يشعر أنه صاحب هذه الفكرة ، ومن قال بها أول مرة،غير صحيح ؛ إذ سبقه إليها – كما رأينا – الخليل بن أحمد رحمه الله .

---

[1] انظر (الخليل بن أحمد وآراؤه النحوية من خلال كتاب سيبويه : نجاة حسن عبد الله نولي ، رسالة ماجستير) ، حيث أثبت فيها أن الخليل واضع علم النحو . (وآراء الخليل الصرفية وربطها بالقراءات القرآنية : نجاة حسن عبد الله نولي ، رسالة دكتوراه) حيث أثبت فيها أنه واضع علم الصرف .

٦ - دعوة إبراهيم مصطفى لإلغاء مبحث النعت السببي ليست في مثل براءة الخليل حين أشار إلى ذلك ، وذلك لأنه سبق منه التهجم بشدة على معظم أبواب النحو ، بدءاً بالمعرب والمبني ومروراً بالاشتغال والتنازع ، وإلغاء الضمائر في الصفات والأفعال ، وحروف الصلة والنعت السببي والمبتدأ والخبر ، وإلغاء نظرية العامل ، وجانب من الصرف ، وبعض المصطلحات ، وهو يسير في ذلك مع ابن مضاء [1] ود. شوقي ضيف ، و د. عبد المتعال الصعيدي [2] .

٧ - أرى أن محاولة برجستراسر جعل النعت السببي من باب الجملة الإسنادية ، لا الوصفية أو من باب البدل ، تعسف مردود ، يضيق قواعد النحو ويختزلها ، وذلك برمي أجزاء منها ، وتلفيق بعضها مع بعض .

٨ - يخشى أن تحتوى هذه الدعوات وأمثالها على رغبات مبطنة تهدف إلى النيل من علم النحو وهو الأداة التي تستقيم بها اللغة العربية ، لغة القرآن العظيم ، فإذا ما رُمي مبحثا الاشتغال والتنازع ، وأُلغيت نظرية العامل ، كما يريد ابن مضاء ، وإذا رفض النعت السببي وحركات الإعراب والبناء ، وأزيلت الضمائر ، وتخلّص من الإعراب التقليدي ، كما يطالب إبراهيم مصطفى ، ومَنْ حذا حذوه ، فماذا يبقى مِنْ علم النحو ؟؟

ولماذا علم النحو بالذات الذي هو لسان القرآن هو الذي يطلب منه الاختصار والاقتصار ؟ ولِمَ يُرَادُ بعثرتُه واختزالُه ؟ إن كل علم فيه أصول وفروع ، وقلب وأطراف ، فلماذا لم نسمع أن علماً ما طُلب مسخه وخنقه ورمي نصفه ؟

٩ - أرى أن يتصدى المخلصون للغة الضاد لكل دعوة تهدف إلى النيل والتقليل من علم النحو، وإن ألبست هذه الدعوة ثوباً قشيباً ووشاحاً برّاقاً بالتيسير والتبسيط والتحسين والتجديد ... إلى آخر هذه المصطلحات الملونة .

١٠ - يكفي للدلالة على أهمية مبحث النعت السببي وروده في القرآن الكريم والحديث والشعر . وكذلك قول مكي بن أبي طالب عنه : (لطيف المعنى) [3] .

---

[1] الرد على النحاة : ابن مضاء ص ٦٩ ، ٧٩ ، وغيرهما .

[2] هامش المصباح : للمطرزي ص ١٢ ، وفي نقد النحو العربي : د. صابر بكر أبو السعود ص ٥٥ .

[3] مشكل إعراب القرآن [illegible] بن أبي طالب ١ : ٢٠٣ .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .

١ - آراء الخليل بن أحمد الصرفية وربطها بالقراءات القرآنية : نجاة حسن عبد الله نولي ، رسالة دكتوراه ، ١٤٠٨ .

٢ - إحياء النحو : إبراهيم مصطفى ، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٤١٣ .

٣ - الإرشاد إلى علم الإعراب : شمس الدين محمد بن أحمد بن عبد اللطيف القرشي الكيشي ، المتوفى سنة ٦٩٥ ، تحقيق : د. عبد الله الحسيني البركاتي ، ود. محسن العميري ، جامعة أم القرى ، ط١ ، ١٤١٠ .

٤ - أسرار العربية : لابن الأنباري ، ط دمشق .

٥ - أسرار النحو : شمس الدين أحمد بن سليمان المعروف بابن كمال باشا ، المتوفى سنة ٩٤٠ ، تحقيق : د. أحمد حسن حامد ، دار الفكر ، عمان .

٦ - الأصول في النحو : لأبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي ، المتوفى سنة ٣١٦ ، تحقيق : د. عبد الحسين الفتلي ، مؤسسة الرسالة ، ج ٢ ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٥.

٧ - إعراب القرآن المنسوب إلى الزجاج : تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ٣ ، ١٤٠٦ .

٨ - الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين : لابن الأنباري ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، بيروت .

٩ - أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك : لابن هشام الأنصاري ، المتوفى سنة ٧٦١ ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث العربي ، ج٣ ، بيروت ، ط٦.

١٠ - البيان في غريب إعراب القرآن : لابن الأنباري ، تحقيق : د. طه عبد الحميد طه ، مراجعة : مصطفى السقا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٤٠٠ .

١١ - تاج اللغة وصحاح العربية : للجوهري ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٣ ، ١٤٠٤ .

١٢ - التبصرة والتذكرة : للصيمري من نحاة القرن الرابع الهجري ، تحقيق : د. فتحي أحمد مصطفى عليّ الدين ، مركز إحياء التراث الإسلامي ، ط ١ ، ١٤٠٢

١٣ - التبيان في إعراب القرآن : للعكبري ، المتوفى سنة ٦١٦ ، تحقيق : علي البجاوي ، مكتبة عيسى البابي الحلبي ، ط القاهرة .

١٤ - تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب : يوسف بن سليمان الأعلم الشنتمري المتوفى سنة ٤٧٦ ،وهو مطبوع أسفل كتاب سيبويه طبولاق ، مؤسسة الأعلمي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٣٨٧ .

١٥ - تخليص الشواهد وتلخيص الفوائد : لابن هشام الأنصاري المتوفى سنة ٧٦١ ، تحقيق : د. عباس الصالحي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٦ .

١٦ - التطور النحوي للغة العربية : برجستراسر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، دار الرفاعي ، الرياض ، ١٤٠٢ .

١٧ - التعريفات : للشريف علي الجرجاني ، ضبطه وصحّحه جماعة من العلماء ، بإشراف الناشر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٣ .

١٨ - التفسير الكبير ، المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب : للإمام محمد الرازي فخر الدين بن ضياء الدين عمر المشتهر بخطيب الري ، دار الفكر ، لبنان ، ط٢ ، ١٤٠٣ .

١٩ - تلقيح الألباب في عوامل الإعراب : لأبي بكر محمد الشنتريني ، المتوفى سنة ٥٤٩ ، تحقيق : د. معيض العوفي ، دار المدني ، ط ١ ، ١٤١٠ .

٢٠ - التهذيب الوسيط في النحو : لسابق الدين محمد بن يعيش الصنعاني ، تحقيق : د. فخر قدارة ، دار عمار ، بيروت ، عمان ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٤١١ .

٢١ - الجامع الصغير في النحو : لابن هشام الأنصاري ، تحقيق : د. أحمد الهرميل ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٤٠٠ .

٢٢ - الجمل في النحو : للخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق : د. فخر الدين قباوة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٥ .

٢٣ - الجمل في النحو : لأبي القاسم عبد الرحمن الزجاجي ، المتوفى سنة ٣٤٠ ، تحقيق : د. علي الحمد ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، دار الأمل ، ط ٣ ، ١٤٠٧ .

٢٤ - حاشية الصبان على شرح الأشموني ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ، مصر .

٢٥ - الحدود في النحو : للعلامة أحمد الأبذي ، تحقيق : د. نجاة حسن عبد الله نولي ، الناشر: الجامعة الإسلامية ، المدينة المنورة ، ١٤١٣ .

٢٦ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب : البغدادي ، المتوفى سنة ١٠٩٣ ، دار صادر ، بيروت .

٢٧ - الخصائص : لأبي الفتح ابن جني ، تحقيق : محمد النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت.

٢٨ - الخليل بن أحمد وآراؤه النحوية من خلال كتاب سيبويه : نجاة حسن عبد الله نولي ، رسالة ماجستير ، ١٤٠٤ .

٢٩ - دلائل الإعجاز (في علم المعاني) : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٤٠٢ .

٣٠ - ديوان الخنساء ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٨ ، ١٤٠١ .

٣١ - ديوان عنترة بن شداد ، شرح د. يوسف عيد ، بيروت .

٣٢ - ديوان الفرزدق م ١ ، دار بيروت ، بيروت ، ١٤٠٤ .

٣٣ - ديوان النابغة الجعدي ، دار صادر ، بيروت .

٣٤ - الرد على النحاة : لابن مضاء القرطبي المتوفى سنة ٥٩٢ ، تحقيق : د. محمد البنا ، دار الاعتصام ، القاهرة ، ط١ ، ١٣٩٩ .

٣٥ - شرح أبيات سيبويه : لأبي جعفر النحاس ، المتوفى سنة ٣٣٨ ، تحقيق : د. وهبة سالمة ، مكتبة الشباب ، ط ١ ، ١٤٠٥ .

٣٦ - شرح أبيات سيبويه : لأبي محمد يوسف بن المرزبان السيرافي ، المتوفى سنة ٣٨٥ ، تحقيق : د. محمد الريح هاشم ، ج٢ ، دار الفكر ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ١٣٩٤ .

٣٧ - شرح الأزهرية في علم العربية : خالد الأزهري ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٣٧٤ .

٣٨ – شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ، مصر .

٣٩ – شرح ألفية ابن مالك : لابن الناظم ، المتوفى سنة ٦٨٦ ، دار الجيل ، بيروت .

٤٠ – شرح النموذج في النحو : محمد بن عبد الغنى الأردبيلي ، المتوفى سنة ٦٤٧ ، تحقيق : د. حسن فرهود ، دار العلوم ، الرياض ، ط١ ، ١٤١١ .

٤١ – شرح التحفة الوردية : لزين الدين أبى حفص عمر بن مظهر بن الوردي ، المتوفى سنة ٧٤٩ ، تحقيق : د. عبد الله الشلال ، مكتبة الرشد ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٩ .

٤٢ – شرح التصريح على التوضيح : للشيخ خالد الأزهري ، دار الفكر ، بيروت .

٤٣ – شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك : لابن عقيل الهمداني المصري ، تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد ، ط١٦ .

٤٤ – شرح الكافية الشافية : للعلامة جمال الدين محمد بن مالك الطائي الجياني ، تحقيق : د. عبد المنعم هريدي ، ج ٣ ، دار المأمون .

٤٥ – شرح اللمحة البدرية في علم العربية:لأبي حيان الأندلسي : تأليف عبد الله بن يوسف بن هشام الأنصاري ، تحقيق : د. صلاح رواي ، ط ٢ .

٤٦ – شرح المفصل : لموفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي ، المتوفى ٦٤٣ ، عالم الكتب ، بيروت ، مكتبة المتنبي ، القاهرة .

٤٧ – شرح المفصل في صنعة الإعراب ، الموسوم بالتخمير : لصدر الأفاضل القاسم بن الحسن الخوارزمي ، المتوفى سنة ٦١٧ ، تحقيق : د. عبد الرحمن العثيمين ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .

٤٨ – صحيح البخاري : لأبي عبد الله محمد بن إسماعيل بن بردزبه البخاري الجعفي ، المتوفى سنة ٢٥٦ ، المكتبة الإسلامية ، تركيا ، ١٩٧٩ .

٤٩ – الغرّة المخفية : لابن الخباز المتوفى سنة ٦٣٩ ، في شرح الدرة الألفية : لابن معط المتوفى سنة ٦٢٨ ، تحقيق حامد العبدلي ، ج ١ ، دار الأنبار ، بغداد ، الرمادي .

٥٠ – الفريد في إعراب القرآن المجيد : المنتجب حسين بن أبي العز الهمداني المتوفى سنة ٦٤٣ هـ ، تحقيق : د. محمد حسن النمر ، د. فؤاد مخيمر ، دار الثقافة ، قطر ، ط ١ ، ١٤١١ هـ .

٥١ - في نقد النحو العربي : د. صابر أبو السعود ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

٥٢ - كتاب سيبويه : تحقيق : عبد السلام هارون ، ج ٢ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٣٩١ .

٥٣ - الكافية في النحو : لابن الحاجب النحوي المالكي ، المتوفى سنة ٦٤٦ ، شرحه : رضي الدين الاستراباذي المتوفى سنة ٦٨٦ ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

٥٤ - لباب الإعراب : لتاج الدين الاسفراييني المتوفى ٦٨٤ ، تحقيق : بهاء الدين عبد الوهاب عبد الرحمن ، دار الرفاعي ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٥ .

٥٥ - اللباب في علل البناء والإعراب : لأبي البقاء العكبري ، المتوفى سنة ٦١٦ ، تحقيق : غازي طليمات ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق .

٥٦ - لسان العرب : لابن منظور الإفريقي المصري ، دار صادر ، بيروت .

٥٧ - المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها : لأبي الفتح عثمان بن جني تحقيق : علي النجدي ناصف ، ود. عبد الفتاح شلبي ج ٢ ، دار سزكين ، ١٤٠٦ هـ .

٥٨ - المساعد على تسهيل الفوائد : لبهاء الدين بن عقيل ، على كتاب التسهيل : لابن مالك ، تحقيق : د. محمد بركات ، دار الفكر ، دمشق ، ١٤٠٠ .

٥٩ - المستوفى في النحو : لكمال الدين أبى سعد علي بن مسعود بن الحكم الفرخان ، تحقيق : د. محمد المختون ، ج ٢ ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٤٠٧ .

٦٠ - مشكل إعراب القرآن : لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي ، المتوفى سنة ٤٣٧ ، تحقيق : د. حاتم الضامن ج١ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٤٠٧.

٦١ - المصباح : للمطرزي ، تحقيق : د. عبد الحميد طلب ، ط١ ، مكتبة الشباب ، القاهرة.

٦٢ - المصطلح النحوي : عوض القوزي ، جامعة الرياض ، الرياض ، ط ١ ، ١٤٠١ .

٦٣ - معاني القرآن : للأخفش الأوسط المتوفى سنة ٢١٥ ، تحقيق : د. فائز فارس ، ج ١ ، ط ٢ ، ١٤٠١.

٦٤ - معاني القرآن وإعرابه : للزجاج ، تحقيق : د. عبد الجليل شلبي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٨ .

٦٥ - معجم شواهد العربية : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٣٩٢.

٦٦ - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم : محمد فؤاد عبد الباقي ، دار مطابع الشعب .

٦٧ - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب : لابن هشام الأنصاري دار الفكر ، بيروت .

٦٨ - مفتاح الإعراب : محمد بن علي بن موسى الأنصاري المحلي ، المتوفى سنة ٦٧٣ ، تحقيق : د. محمد عامر حسن ، مكتبة الإيمان ، القاهرة .

٦٩ - المفردات في غريب القرآن : للراغب الأصفهاني ، المتوفى سنة ٥٠٢ ، تحقيق : محمد كيلاني ، دار الباز ، مكة ، دار المعرفة ، بيروت .

٧٠ - المفردات في غريب القرآن : للراغب الأصفهاني ، المتوفى سنة ٥٠٢ ، تحقيق : د. محمد الكيلاني ، دار الباز ، مكة ، دار المعرفة ، بيروت .

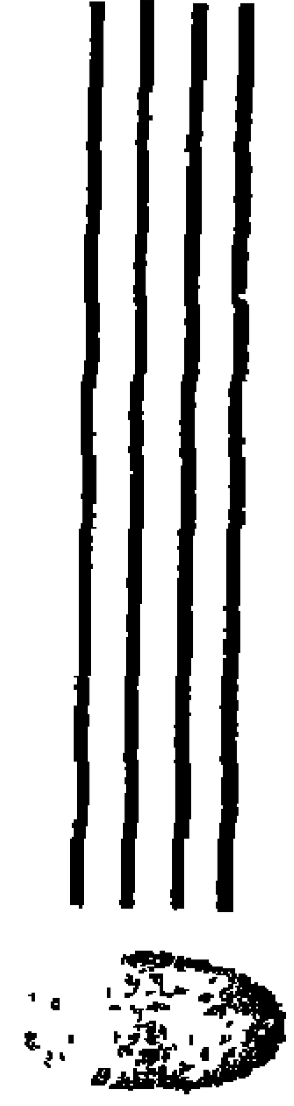
٧١ - المقتضب : محمد بن يزيد الثمالي ، المعروف بالمبرد ، المتوفى سنة ٢٨٥ ، تحقيق : محمد عضيمة ، القاهرة ، ١٣٨٨ .

٧٢ - المقدمة الجزولية : لأبي موسى عيسى الجزولي المتوفى سنة ٦٠٧ ، تحقيق : د. شعبان عبد الوهاب محمد ، مراجعة : د. حامد نيل ، و د. فتحي جمعة ، ط ١ ، القاهرة ، ١٤٠٨ .

٧٣ - المقرب : لابن عصفور المتوفى سنة ٦٦٩ ، تحقيق : أحمد الجواري ، وعبد الله الجبوري ، ج ١ ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ١ ، ١٣٩١ .

٧٤ - الهادي في الإعراب إلى طرق الصواب : لمحمد بن أبي الوفاء الموصلي المعروف بابن القبيصي ، تحقيق : د. محمد العميري ، دار التراث ، مكة ، ط ١ ، ١٤٠٨ .

٧٥ - همع الهوامع شرح جمع الجوامع : للسيوطي ، المتوفى سنة ٩١١ ، دار المعرفة ، بيروت .



قضية المصطلح في الأدب المقارن

د.عبد العال القدرة(*)

(*) أستاذ الأدب المقارن المساعد بقسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الأقصى – غزة ، فلسطين.

مـقـدمـة

من المؤسف حقاً أن النقد العربي الحديث لم يصبح علماً بعد ، ومن المؤسف أيضاً أنّ الإرهاصات الأولى التي من شأنها أن تعطي الأمل في أن يصبح هذا النقد العربي الحديث علماً له أصوله وقواعده المعروفة لم تظهر بعد ؛ ومن ثم فإن نقادنا مضطرون _ حتى الآن _ إلى الاستعانة بالنظريات النقدية الغربية على اختلاف مناهجها ومنابعها ؛ بما تحمله تلك النظريات من مصطلحات عديدة مختلفة ومتنوعة . ولكن الذي يزيد الأمور تعقيداً هو أن المصطلح ذاته يدخل بنا إلى مشكلة ثانية هي ازدواجية المصطلح ؛ وذلك بسبب ازدواجية اللغة والثقافة الأجنبية التي تستقي منها اللغة العربية مصطلحاتها : فبينما تستخدم الغالبية العظمى من أقطار المشرق العربي " اللغة الإنجليزية " كلغة ثانية بعد اللغة العربية ؛ نجد أن أقطار المغرب العربي تستخدم " اللغة الفرنسية " ، مما يستتبع إطلاق مصطلحين مختلفين على الاسم الواحد مما زاد الأمور صعوبة وتعقيداً . وقد زاد في هذه البلبلة تعدد من يقفون وراء إطلاق هذه المصطلحات في الوطن العربي مع اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم (١) .

وقد ألقى كل ذلك بظلاله الكثيفة على ميدان الأدب المقارن ودراساته المختلفة ؛ سواء أكانت تلك الدراسات تدور حول " الحركات الأدبية " وما يمكن أن ينعطف عليها أم كانت تدور حول " الأجناس الأدبية " وما يستتبع ذلك من حاجة لاستخدام تلك الكلمات والمصطلحات الدخيلة عليها وما يمكن أن تجلبه تلك الحاجة من حيرة في كيفية التعامل مع ذلك الكم الهائل من المصطلحات الدخيلة المتعددة المتشابكة في المدلول وفي غيره من الأمور ؛ لاسيما وأن المكتبة العربية خالية من معجم يضم المصطلحات الخاصة بالأدب المقارن والمصطلحات التي تهم الدراسات المقارنة ؛ كمصطلحات الحركات الأدبية والأنواع الأدبية فيحدد أبعادها بحيث يمكن الاستعانة به عند اللزوم

وسوف يتناول هذا البحث : نشأة مصطلح الأدب المقارن ومشكلة المصطلح في الأدب المقارن وأسباب نشأتها ثم الوجوه المختلفة لهذه المشكلة في مختلف الميادين المتعلقة بالدراسات المقارنة ثم عرض لبعض النتائج والتوصيات .

نشأة مصطلح الأدب المقارن

عرفت فرنسا هذا المصطلح عام ١٨٢٧ لأول مرة في تاريخ هذا العلم ؛ وذلك بفضل " فيلمان " الأستاذ بجامعة السوربون الباريسية ؛ الذي استخدمه منذ ذلك التاريخ في محاضراته ، ثم أطلق المصطلح ذاته _ فيما بعد _ على الكثير من الدراسات والمؤلفات حتى قَوِيَ على فَرْض نفسه على الدراسات المقارنة .

ولكن هذا الانتشار للمصطلح لم يمنع من ظهور العديد من المصطلحات المختلفة التي يعتبرها بعض الباحثين أقرب إلى الدقة والوضوح من المصطلح المتقدم ؛ من مثل " الآداب الحديثة المقارنة " و " تاريخ الآداب المقارن " و " التاريخ الأدبي المقارن " و " التاريخ المقارن للآداب " .

ويتساءل أحد الباحثين في الأدب المقارن ثم يجيب نفسه بنفسه : " هل يعني هذا المصطلح وجود نتاج أدبي يمكن أن يطلق عليه " الأدب المقارن " ! وبالطبع ليس هناك شيء من هذا النوع ؛ وإنما الذي يقصد إليه الدارسون هو تلك المحاولات النقدية التي تدخل بالدراسات المقارنة إلى ميدان التاريخ العام للأدب ، ومن ثم يصبح مفهوم مصطلح الأدب المقارن من خلال هذه الوظيفة مفهوماً مضللاً " (٢) .

ورغم أن الباحث نفسه يرى أن مصطلح " الأدب المقارن " يحتاج إلى تعديل فإنه لم يحدثنا عن ذلك التعديل المقترح ، مكتفياً بالقول بأن مصطلحات : " الآداب الحديثة المقارنة " و " تاريخ الآداب المقارنة " و " التاريخ الأدبي المقارن " هي تسميات أو أسماء أقرب إلى الدقة والوضوح من مصطلح " الأدب المقارن " (٣) .

لكنه أصبح من المسلم به ومن المرجح أن الكثير من المصطلحات الخاصة بالأدب المقارن في العالم العربي لم تنشأ بطريقة طبيعية تلائم حاجات الإبداع للأدباء العرب ، بل إن كثيراً من تلك المفاهيم التابعة لهذا العلم التي جاءت إلى الساحة العربية ؛ جاءت

جاهزة قبل أن تنشأ الأعمال الأدبية العربية التي تنطبق عليها ، وهذا ما جعل من قضية المصطلح في الأجناس الأدبية والحركات الأدبية التي يتخذ منها الأدب المقارن في العالم العربي ميداناً لجانب كبير من بحوثه ودراساته قضية ترجمة وتعريب في المقام الأول ؛ حيث نجد أن المصطلحات كانت قد اتخذت شكل الدفعات السريعة الوافدة من الغرب وكل دفعة منها تحمل معها مجموعة من المفاهيم التي تعدل من المفاهيم التي كانت سائدة أو تحل مكانها .

المشكلة وأسباب نشأتها :

إن تعدد المصطلحات حول المسمى الواحد وتداخلها من شأنه أن يخلق جواً من الاضطراب والفوضى في العمل الأدبي بشكل عام ؛ مما يقلل من أهمية الدراسات الأدبية كما يقلل من احتمالات الإفادة منها واستثمارها في آن معاً .

كما أن تصدي الكثيرين ممن لا يجيدون الترجمة لوضع المصطلحات المختلفة من شأنه أن يجعلها مسميات عائمة ؛ تتسم بالغموض والإيهام ، وتعوزها الدقة والوضوح ؛ مما يؤدي في النتيجة إلى الزيادة في التعقيد والإبهام .

كذلك فإن غلبة الذوق الفردي والطابع الشخصي على وضع المصطلح الذي يعتمد على ثقافة واضعه وعلى الطريقة التي عالج بها اللفظ الأجنبي والتي يخال من خلالها أنه أفلح في إنشاء المصطلح المطلوب أثر كبير في زيادة الفوضى والاضطراب في هذا المجال .

يضاف إلى كل ذلك تقصير المجامع اللغوية العربية عن القيام بما يتوجب عليها في هذا المجال ؛ فعدم مبادرتها بالتعريب السريع لكل ما يُستجد من مصطلحات أجنبية

وغياب التنسيق بين تلك المجامع وعدم المتابعة وسرعة المبادرة كل ذلك يساهم بشكل كبير في هذه المشكلة وازدياد تفاقمها .

علاوة على كل ما تقدم فإن ذلك الاختلاف الكبير في الاجتهادات والترجمات التي تطبق على الأثر الأدبي ذاته ؛ (حيث يترجمون في دول الغرب العربي _ موريتانيا والمغرب والجزائر وتونس _ بنهج وفي لبنان وسوريا بنهج آخر ، وفي مصر والعراق وغيرها يترجم المصطلح الواحد بثلاثة مصطلحات أو يزيد) (٤) يعتبر مسئولاً عن هذه الإشكالية واحد الأسباب الهامة لنشأتها .

هذه بعض أسباب المشكلة الرئيسية التي أدت بالنتيجة إلى كل ذلك الخلط والاضطراب في مجال البحث في الأدب المقارن وما يمكن أن يتصل به من " مذاهب أدبية " و " أجناس أدبية " مختلفة وما يمكن أن ينعطف على ذلك من أمور .

ننتقل الآن إلى البحث في مظاهر الخلط والاضطراب في وضع المصطلحات ذات العلاقة بعلم " الأدب المقارن " أو المتصلة به عن طريق " الحركات الأدبية " و" الأجناس الأدبية " بعد أن ألمحنا إلى بعض تلك المظاهر الخاصة بتسمية هذا العلم ؛ وذلك عند حديثنا عن نشأة مصطلح " الأدب المقارن " .

المشكلة في مرآة الحركات الأدبية

إذا نظرنا إلى مصطلح " الحركة الكلاسيكية " بشكل عام ؛ فإننا نجد أن هذا المصطلح قد اتخذ أشكالاً وتسميات عدة ؛ فبالإضافة إلى تسميتها " بالكلاسيكية " نجد أن هنالك من الباحثين من يسميها " التقليدية " ومنهم من يسميها " الكلاسيكية " وكلها ترمي إلى معنى واحد (٥) .

وأما بالنسبة للرومانسية ؛ فحدث ولا حرج : فهنالك مصطلحات : " الـــرومانية " و " الـــرومانسيـــة " و " الرومانتيكية " و " الرومانتية " و " الـــرومـــانطيـــقـــيـــة " و " الوجدانية " و " الابتداعية " ، وكلها للإشارة إلى المذهب الرومانسي (٦) . وهنالـــك أكثر من باحث يستخدم المصطلح تلو الآخر _ من بين المصطلحات المتقدمة _ بـــوعي منه أو من دون وعي ؛ وهذا الاستخدام العشوائي يتكرر في الـــصفحة ذاتهـــا ، فمـــن الممكن مثلاً أن يضع الكاتب عنواناً لحركة أدبية " كالرومانسية " ؛ ليقوم بالتأريخ لهـــا أو بالحديث عنها ، ثم نفاجأ في الصفحة ذاتها باستخدامه لمصطلح "الرومانتيكيـــة" (٧). وقد يستعمل الكاتب _ في بعض الأحيان _ مصطلح الرومانسية ثـــم يـــستخدم _ فـــي الوقت ذاته _ مصطلح " الوجدانية " للدلالة على مسمى واحد .

وكذلك الحال بالنسبة للمذهب الواقعي ؛ فإننا نجد أن بعض الدارسين يوسّـــع مـــن مفهوم الواقعية حتى تكاد الكلمة تفقد معناها كمصطلح ؛ فهو يبالغ في توسعاتـــــه فـــي استخداماتها ، وهو فوق ذلك يُفَصّلُ في أنماطها وضروبها وأنواعها تفـــصيلاً غريبـــاً ؛ فيجعلهـــا " واقـــعيـــة اشتراكيـــة " و " واقعية شعريـــة " و " واقعيـــة تعبيـــريـــــة " و " فوتوغرافية " و " فنية " وغير ذلك (٨) . هذا إلى جانب خَلْط الكثير من البـــاحثين بين الواقعية والطبيعية نظراً لتوازي المذهبين تاريخياً .

ولم تعدم الرمزية _ كذلك _ من يسميها " الترميزية " (٩) أو من يطلق عليها اســـم " الإيحائية " (١٠) . كل ذلك الخلط في المصطلحات والاختيار العشوائي لها من شـــأنه أن يؤدي إلى سوء الفهم والاضطراب ؛ سواء في ميادين البحث في الأدب المقـــارن أو حتى بالنسبة للمتلقي المختص الذي يضيع في فوضى المصطلحات ويضيع في الضباب الذي يحيط بتلك المصطلحات على اختلاف أشكالها وألوانها وتعددها وتنوعها في كـــل جانب من الجوانب المتصلة بهذا العلم الذي اصطُلح على تسميته بالأدب المقارن .

المشكلة في مرآة الأجناس الأدبية

لو نظرنا إلى الشعر لوجدنا أن فوضى المصطلحات في مجال الشعر واضحة معروفة ، والمطالع للمصطلحات في هذا المجال ؛ لا يخفى عليه أنها عديدة وذات ألوان كثيرة . فإذا ما تناولنا موضوع الشعر الموزون المقفى من جهة التسميات المخلوعة عليه ؛ فإننا نجد مصطلحات مثل :

" الشعر العمودي " و " الشعر التقليدي " وقد يستخدمها الكاتب _ كما فعل أحد الأدباء _ في آن واحد للدلالة على مسمى واحد (١١) . هذا فضلاً عن تلك المصطلحات المتفرقة الواردة في بعض المقالات والكتب من مثل :
" الشعر المألوف " و " الشعر على الطريقة الكلاسيكية " و " الشعر المقفى " و " الشعر موحد القافية " و " الشعر الموزون المقفى " و " شعر الوزن والقافية " و " شعر القوافي " .

ويلحق بمشكلة مصطلح الشعر الموزون المقفى إشكالية صغيرة تتعلق بالقافية : فبينما تعني عند البعض الساكنين الأخيرين في كل بيت وما بينهما والحرف المتحرك قبل الساكن ؛ فإنها تعني الروي عند البعض الآخر.

ومن الدارسين من أتى بمصطلح " قصيدة البيت الواحد " وقد قام بإطلاق هذه التسمية على كل قصيدة تحظى بمواصفات حددها الدارس ذاته ؛ سواء أكانت القصيدة من العصر الجاهلي (موزونة مقفاة) أم كانت من شعر نزار قباني أو أدونيس (بلا وزن وبلا قافية) . يعرف الدكتور خليفة محمد التليسي _ صاحب هذا الرأي _ في كتابه " قصيدة البيت الواحد " هذه القصيدة التي أطلقها عنواناً على كتابه " بأنها ومضة خاطفة ، ولمحة عابرة ، ودفعة وجدانية ، ولحن هارب ، وأغنية قصيرة تخلق تعبيرها

المكثف المركز الذي يستنفذ اللحظة الشعرية ، ويحيط بها ، وما زاد على ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف " (١٢) .

ويحاول الدكتور إثبات صحة وجهة نظره زاعماً " أن شعرنا العربي عرف هذا النوع من الاتجاه نحو قصائد البيت الواحد منذ القديم ، عرفه منذ العصر الجاهلي وما يزال يصوغ على منواله صعداً حتى الزمن الحاضر ، إنه التجربة التي كابدها الشاعر العربي من آلاف السنين فكان فيها إماماً مبدعاً ، ورائداً قديراً " (١٣) . وقد كان في النماذج المتعددة التي ساقها صاحب هذا الرأي واستشهد بها على صحة ما يقول بدءاً من الشاعر الجاهلي القديم امرئ القيس ومروراً بعمر بن أبي ربيعة ثم المتنبي ووصولاً إلى أدونيس ونزار قباني ما جعله يعتقد أنه قدم أنصع البراهين على أن " الومضات الفجائية _ قصائد البيت الواحد " يزخر بها التراث القديم والحديث على حد سواء . وعليه فإنه يرى " أن قصائد البيت الواحد ضاربة في أعماق تاريخ الوجدان الشعري عند العرب مما ينفي صحة الزعم أو الادعاء بأنها أثر من آثار المذاهب الغربية وتيارات الحداثة " (١٤) .

هذا من جهة ، ومن جهة مقابلة ؛ فإننا نجد أنفسنا أمام العديد من المصطلحات المتداخلة التي أطلقت على ما عرف باسم " الشعر الحر" ؛ فمن هذه المصطلحات : " الشعر الحديث " و " الشعر المتفلت من القيود " و " الشعر الحر " و " الشعر الحديث " و " الشعر المنثور " و " الشعر المرسل " وهذه المصطلحات كلها للدكتور عمر فرّوخ أوردها في كتابه بعنوان " هذا الشعر الحديث " في مقابل مصطلحات " الشعر المألوف " و " الشعر التقليدي " و " الشعر العمودي " التي أطلقها الكاتب ذاته على الشعر الموزون المقفى (١٥) . ولست ألقي باللوم هنا على الدكتور عمر فرّوخ وحده ؛ فهنالك الكثير من الكتاب والباحثين الذين كانت لهم المساهمة نفسها في هذه المشكلة التي زادت سبل البحث في ميدان الأدب المقارن صعوبة وضبابية . إلا انني

أودّ أن آخذ ما ورد عند الدكتور فرّوخ كمثال على هذه الفوضى في استخدام المصطلحات المتواترة ؛ بعد أن أذكِّر فقط أن لِعَباس محمود العقاد في كتابه بعنوان " شاعر أندلسي وجائزة عالمية " في الصفحة الثانية والعشرين بعد المائة ثلاثة مصطلحات في ميدان الشعر الحر ، وهي : " الشعر المستحدث " و " الاستحداث " و " الشعر الجديد " وهي جميعها تقع في فقرة واحدة من الكتاب .

فوضى المصطلحات

استخدم الدكتور فَرّوخ مصطلح " الشعر الحديث " في مقابل " الشعر المألوف " _ كما مر بنا _ الذي يطلقه على مجموع الشعر العربي ابتداء من الشاعر العربي امرئ القيس وانتهاء بشوقي وحافظ إبراهيم ومن لف لفهما في حين يستخدم المصطلح الأول استخدامات متفاوتة متعددة تارة زمانية وتارة فنية ، فهو مرة يسحبه على شعر المهجر وجماعة الرومانسيين صعدا حتى الوقت الراهن ، وتارة يحصره في حركة الأربعينات وما تلاها (١٦) . وقد نتج عن هذه الاستخدامات المتكثرة للمصطلح أن حوّلته إلى عقابيل متباينة في القضايا والنتائج مما دفع الباحث إلى اعتبار الشعر الحر مرة ملتزماً ببحور الشعر وموسيقاها (١٧) ، ومرة متفلّتاً من كل قاعدة من قواعد النظم والعروض (١٨) ، بل أنه في مرة ثالثة يعتبره مجرد فواصل مسجوعة (١٩) .

صحيح أن مصطلح الشعر الحر حمل بعض هذه المعاني ، معنى الشعر الخالي من الوزن والموسيقى ومعنى الشعر المقيد ببحور الشعر الخليلية القائمة على التفعيلات الصافية أو مضافاً إليها التفعيلات الممزوجة ، غير أن مهمة الدارس تبدأ من هنا ؛ من التمييز بين المصطلحات في دلالاتها وليس في وضعها في سلة واحدة ، والحكم عليها جميعاً حكماً مطلقاً ينطبق على بعضها ولا يشملها جميعاً .

فإذا ما تركنا " الشعر العمودي " و " الشعر الحر" وانتقلنا إلى الرواية والقصة والمسرحية فإننا سنجد الأمور لا تسير بشكل أفضل ؛ إذ ان نظرة فاحصة لمصطلحات هذه الأنواع الأدبية كلها ستزيد حيرتنا واضطرابنا أمام ما نراه من مصطلحات . " إن كل دراسة تتناول الرواية العربية تعمد في تسليم مطلق إلى البحث عن قواعد وأصول في اتجاهات الرواية في الآداب العالمية من حولنا ، وهذا أدى إلى نوع من الاضطراب في القيم والمقاييس . فليس من شك في أن وجود أكثر من اتجاه ثقافي عند الدارسين أدى إلى وجود أكثر من تيار نقدي يتحكم في تقييم الأعمال التي يتناولونها . وقد يكون هذا التعدد في حد ذاته مفيداً لو كان ينبع من أصول عميقة لها علاقة بتراثنا وفننا ، أما وقد استمد هذا التعدد من الارتباط بآداب أخرى لا علاقة لها بالمنابع الأولى لفننا ، فمن هنا يؤدي هذا التنوع إلى الخلط والاضطراب " (٢٠) . ومع ذلك فقد شغلت قضية المصطلحات المتعلقة بالرواية أذهان عدد من الباحثين ؛ نظراً لما تشكله من خطورة وما تسببه من مشكلات لا مناص من مواجهتها بالحلول المناسبة لها ؛ إذا كنّا حريصين على تدارك هذا الأمر الخطير قبل أن تستشري آثاره السلبية بشكل تصعب معه السيطرة بعد ذلك .

أما إذا نظرنا إلى بعض المصطلحات المتعلقة بالقصة فسوف نجد أنها مصطلحات تشير إلى التعددية والتشابك في المدلول ؛ مثل : " قصة " و " قصة قصيرة مطولة " و " قصة صغيرة مطولة " و " قصة قصيرة " وما إلى ذلك . ولم يقف الأمر عند ذلك فحسب وإنما تعداه إلى العناصر والأركان ؛ فيصادف الدارسُ مسميات مثل : " المناجاة " و" حديث النفس " و " الحوار الذاتي " و " الحوار الداخلي " و " المونولوج " و " الحوار الباطني " ، وهذه كلها مسميات تستخدم للإشارة إلى مدلول واحد ليس غير . كلُ ذلك من شأنه أن يؤدي إلى غموض المصطلح واضطرابه .

وعلى سبيل المثال فإن اختلاف الباحثين حول " حديث عيسى بن هشام " للمويلحي لهو خير دليل على التعددية والتكثر في المصطلحات وفي الآراء في آن معاً ؛ فحديث عيسى بن هشام رواية فكاهية من وجهة نظر أحد الباحثين وهو مقامة من وجهة نظر ثانية ، وهو يتأرجح بين المقامة والقصة الروائية من وجهة نظر ثالثة (٢١) . ومهما يكن من أمر " حديث عيسى بن هشام " فإن ولادة رواية " زينب " عام ١٩١٤ جاءت نصراً فاصلاً للمصطلح بمفهومه الغربي المعروف .

والمستطلع لآراء المبدعين والباحثين بعد مرور ما يقارب القرن من الزمان على رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل يجد أن مصطلح " رواية " ما زال يعاني من ضبابية وازدواجية واضحتين ؛ فاقتراح " سيد قطب " الاصطلاح على تسمية القصة " رواية " للنأي عمّا بين القصة القصيرة والرواية من الاشتباه ، واقتراح عز الدين إسماعيل النظر إلى الرواية (التي يسميها " Romance ") من زاويتين : زاوية الحجم إذ يجب أن تتسم بالطول ، ومن زاوية ارتباطها بالنزعة الرومانتيكية _ حسب تعبيره _ لهما خير دليل على ما يعانيه المصطلح من ضبابية وازدواجية .

أما الدكتور محمد نجم فيطلق عليها اسم " قصة " ويرى أنها " مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب ، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة ، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة ، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض ، ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثر والتأثير " (٢٢).

هذا وقد تناول عباس محمود العقاد مجموعة من المصطلحات الأوروبية المتصلة بالقصة والرواية وحاول ترجمتها ترجمة صحيحة _ حسب رأيه _ وقد قال في هذا السبيل : " في اللغات الأوروبية كلمة تطلق على القصة تقابلها كلمة في العربية

نترجمها أصدق ترجمة وهي كلمة " Novel " بمعنى الطرفة والخبر الجديد . والطرفة والخبر من أحسن الكلمات دلالة على الأصل المقصود بالكلمة الإفرنجية .

اسم القصة عندنا أكرم لهذا الفن من معظم أسمائها في اللغات الأوروبية ، إن لم يكن أكرم من جميع أسمائها ، فهم يطلقون على الموضوعات القصصية كلمة واحدة هي " Fiction " باللغة الإنجليزية ومادة الكلمة في أصلها لا تدل في شيء غير معنى التلفيق والتزوير . وعندهم كلمة أخرى تطلق على الرواية هي كلمة " Roman " منسوبة إلى الرومانية المستحدثة من اللغة اللاتينية القديمة في أقطار أوروبا الجنوبية . وقد جرت العادة في تلك الأقطار أن يلفقوا القصص بلهجاتهم المستحدثة وهي لهجات عامية بالقياس إلى اللاتينية الفصحى ، ويديرون موضوع القصص فيها على أبطال الفروسية في عهد اللاتين وعهد الرومان الأولين ويملأونها بالغرائب والمبالغات والأماني الكاذبة التي يطلقون عليها أحياناً بناء القصور في الهواء .

وأصح كلمة عربية لترجمة " Fiction " و " Roman " بمعناها هذا هي كلمة " الخرافة " . أما اسم القصة العربية فهو على خلاف ما يسبق إلى الخاطر يفيد معنى التوهم وخلق الحوادث على سبيل المحاكاة أو الحكاية . ومعناه مأخوذ من قص الأثر ، وكان القاص عند العرب هو من يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها ، أو كأنه يتتبع الأنباء في عالم الزمان ، كما يتتبع قاص الأثر أنباء القوم في عالم المكان " (٢٣) .

ولكن مجرد النظر إلى معنى كلمة " Roman " التي أوردها عباس محمود العقاد في القاموسين الفرنسي والإنجليزي يجد أن معلومات السيد العقاد حول معنى هاتين الكلمتين هي معلومات غير دقيقة على الإطلاق _ فإذا نظرنا في القاموس الفرنسي " لاروس " _ وهو قاموس فرنسي – فرنسي _ نجد أن معنى كلمة Roman هو أنها " عمل قصصي طويل يقوم على سرد المغامرات أو دراسة الأخلاق والطبائع أو تحليل

العواطف والأحاسيس والمشاعر . وقد تكون رواية رعب وقد تكون رواية سوداء ، وقد تكون رواية مغامرات تدخل آفاق المستقبل وتقوم على معطيات علمية ، وقد يكون المقصود بهذا المعنى : ذلك النوع من الروايات الفرنسية التي تتنكّر لعلم النفس وتقوم على الوصف الموضوعي وعلى اللغة والفكر " (٢٤) .

وإذا ما نظرنا صوب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد في كتابه " الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ، لوجدنا أن المؤلف يخلط ما بين القصة والرواية ويعطينا انطباعاً تاماً بأنه يعتبرهما شيئاً واحداً ؛ يقول الكاتب : " وحين نترك هذه الفترة القديمة من حياة الأدب العربي إلى العصر الحديث ، نلاحظ أن القصة في شكلها الفني ، ويمفهومها المحدد لم تعرف طريقها إلي الأدب العربي الحديث إلا بعد سنة ١٩١١، وبالضبط خلال الفترة الواقعة بين سنة ١٩١١ وسنة ١٩١٧ ؛ وهي الفترة التي أخذت تظهر فيها قصص بأقلام : " محمد حسين هيكل " و " محمود تيمور " و "ميخائيل نعيمة " (٢٥) . ثم يقول في الصفحة التالية مباشرة : " وقد نشر " هيكل " رواية " زينب " في سنة ١٩١٤ ـ وكان مشغولاً بكتابتها في الفترة الواقعة بين سنة ١٩١١ وسنة ١٩١٤ ـ ولهذا التحديد الزمني أهميته ، فهو يدل أولاً على أن هذه القصة ثمرة قراءة المؤلف للأدب الفرنسي في نماذجه الأثيرة لديه عند " بول بورجيه " و " هنري بوردو " كما تتمثل في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار وإقامة القصة على عمود الحب والدوران حوله " (٢٦) . إن هذا الخلط في استخدام المصطلح من شأنه أن يؤدي ـ بلا أدنى شك ـ إلى كثير من التشويش والاضطراب . ولكن مهما يكن من أمر ؛ فإن المرجح في الاختلاف بين الأدباء والباحثين والنقاد يعود بالدرجة الأولى إلى ذلك الاختلاف حول نشأة فن القصة والرواية في الأدب العربي ؛ حيث انقسموا إلى قسمين رئيسيين : قسم يرى أن هذين الفنين هما من الفنون العربية العريقة وقسم آخر يرى أنهما من الفنون الغربية . ومهما يكن من أمر ـ كذلك ـ فإن كل ذلك الخلط بين

المصطلحات وكل ذلك الاضطراب والغموض .... والفوضى التي أصابت الجزء الأعظم من تلك المصطلحات ؛ كان لها أن تؤدي في النتيجة إلى شيوع أحكام وتصنيفات من شأنها أن تصيب الباحث والدارس المختص بالحيرة ؛ فما بالك بالقارئ العادي ؟

أمّا في الفن المسرحي ؛ فقد تَمَّ الخلط _ في بعض الأحيان _ ما بين المسرحية والرواية فسميت المسرحية عند بعض الرواد بالرواية المسرحية (هكذا بكل بساطة) . كما شاعت بعض المصطلحات الغريبة في هذا الميدان كقول بعض الأساتذة المناقشين لأطروحة دكتوراه (كانت عن اتجاهات المسرح العربي في إحدى البلدان العربية) :

" بيد أن المستوى الثاني ، مستوى السبر الشاقولي للأطروحة يظهر خللاً يعود إلى جملة أسباب " (٢٧) . والطريف أن الأستاذ كان ينحي _ في الوقت ذاته _ باللائمة على " الطالب _ الباحث " قائلاً : " تعاني هذه الأطروحة من سوءات عدة (.....) كما تفتقر إلى ضبط المصطلحات " (٢٨) .

وهنالك مصطلحات " التراجيديا " و " المأساة " و " الفاجعة " التي تستخدم للتعبير عن مسمى واحد لا أكثر . وهنالك الكثير من المشاكل والمعضلات في هذا السبيل ؛ وكلها تدفع _ للأسف الشديد _ في اتجاه سيادة فوضى المصطلحات مما كان له سلبي الأثر على الدارس والباحث والناقد والطالب ؛ في هذا الميدان ؛ ميدان " علم الأدب المقارن " .

نتائج البحث :

- أظهر البحث أن الكثير من المصطلحات المتعلقة بالأدب المقارن في العالم العربي لم ينشأ نشأة طبيعية تتلائم مع حاجة الإبداع بل أن الكثير من القيم والمفاهيم المتصلة بهذا العلم والتي وصلتنا مستوردة من الخارج قد جاءت جاهزة قبل أن تنشأ الأعمال الأدبية العربية التي تنطبق عليها : وهذا ما أوضح جلياً أن إشكالية المصطلح في " الأدب المقارن " في العالم العربي هي إشكالية تعريب (أي ترجمة) في الدرجة الأولى ؛ وذلك عندما اتخذت المصطلحات فيما مضى من الوقت وفي الوقت الراهن شكل الدفعات السريعة المتدفقة من الغرب ، حيث أننا نجد في كل دفعة من هذه الدفعات ، مجموعة من المفاهيم التي تعدل من المفاهيم التي كانت سائدة أو تحل محلها أو حتى تلغيها في بعض الأحوال .

- إن وضع الرواية العربية (عند نشأتها) في ركاب الرواية الأوروبية عند الكثيرين من النقاد ؛ كان من شأنه أن ينعكس على المصطلح ؛ حيث أخذ الأدباء ينهلون من ينابيع تلك الروايات ويتأثرون بقوانينها وأشكالها ويحاولون تقليدها أيضاً .

- إن معظم الدراسات التي تناولت " الرواية العربية " كانت وما زالت تعمد في تسليم مطلق إلى البحث عن قواعد وأصول في اتجاهات الرواية في الآداب العالمية ، وكان من أثر هذا أن أدى كل ذلك إلى اضطراب في القيم والمقاييس .

- إن وجود أكثر من تيار ثقافي عند الدارسين أدى إلى وجود أكثر من تيار نقدي يتحكم في تقييم الأعمال التي يتناولها هذا الفريق أو ذاك . إن التعدد في حد ذاته مفيد لو كان ينبع من أصول لها علاقة بالتراث العربي أما وقد بُنِيَ هذا التعدد على أساس من الارتباط بآداب غريبة عن تراثنا ولا علاقة لها بالمنابع الأولى ؛ فهذا من شأنه أن يخلق الكثير من الخلط والاضطراب وما يمكن أن ينعطف عليهما .

- إن المرجح في الاختلاف بين الأدباء والباحثين والنقاد إنما يعود في المقام الأول إلى الاختلاف حول نشأة فن القصة والرواية في الأدب العربي ؛ مما أدى بهم إلى أن ينقسموا إلى قسمين : أحدهما يرى أن هذين الفنين إنما هما من أعرق الفنون العربية والثاني يرى أنهما من الفنون الغربية .

- إن التناقض الكبير في الأحكام النقدية إنما يبرهن على النزعة التجريبية للرواية العربية التي ظلت تجرّب في مساحة من الفراغ على عكس الحال بالنسبة للرواية الأوروبية التي كانت تجرّب في مساحة من الامتلاء .

- لقد ارتبط تعدد مصطلحات الرواية في الغرب (التي تأثرت بها الرواية العربية) بقيام " المذاهب الأدبية " التي سخرت الرواية لتطبيق فلسفتها ومبادئها الأدبية وما انعطف على ذلك من عمليات نقدية . ولا شك بأن التطور المستمر لفن الرواية سيكون سبباً خطيراً في تعدد المصطلحات واختلافها وتباينها .

- إن عمليات الترجمة التي تقوم بها أطراف عديدة كالمجامع اللغوية ، والمعاهد والجامعات وواضعو المعاجم وغيرهم من المهتمين والأفراد ؛ دونما تنسيق بين كل هؤلاء إنما تزيد هذه المشكلة استفحالاً كلما تقدم بنا الزمن إلى الأمام .

- إن من العوائق الخطيرة في وجه البحث في ميدان الأدب المقارن ؛ إنما هو ذلك الاضطراب الذي بلغته المصطلحات في ميادين " الأجناس الأدبية " و " الحركات الأدبية " و " الأدب المقارن " ذاته .

- إن هذا الكم الهائل من المصطلحات العائمة المطاطة المتداخلة الضالة المضللة ؛ من شأنها أن تضع العراقيل الكثيرة في طريق نهضة وتطور " الأدب المقارن " ويَنسحب تأثير هذه العراقيل على كل ما يتعلق بالأدب المقارن في شتى المجالات والميادين .

توصيات

- تشجيع التنقيب في المعاجم العربية واستخلاص ما تمّ وضعه قديماً من تسميات ومصطلحات في العلوم والفنون ، حيث يوجد فيها ما من شأنه أن يمد الدارسين بالكثير مما يحتاجون إليه ؛ بما يسهل مهمتهم ويساعدهم ويذلل المصاعب أمامهم في هذا الميدان .

- استعمال الألفاظ القديمة للدلالة على المسميات الجديدة حتى وإن كان لها معنى متعارف عليه ؛ ذلك أن المصطلح هو ليس مما يستعمله أصحاب اللغة أو غيرهم من الناس ؛ وإنما هو خاص بأصحاب العلوم والفنون ، فهنالك مصطلحات قديمة ذات دلالة لغوية معينة ولكن تلك المصطلحات عينها لا ينصرف الذهن إلى دلالتها حين يستعملها أصحاب العلوم والفنون ، وإنما يفهم منها المعنى الجديد ، والأمثلة على ذلك موجودة في ألفاظ الفلك والعروض وغيرها من العلوم .

- العمل على تهيئة المعاجم العلمية والأدبية المتخصصة ، ووضعها بين أيدي الدارسين والباحثين ؛ لأنه رغم كثرتها في السنوات الأخيرة ؛ فإنه لا يزال الكثير منهم يجهلها ولا يستطيع أن يحصل عليها .

- وجوب التنسيق بين المؤسسات المعنية في الدول العربية من مجامع لغوية ومؤسسات جامعية ومترجمين مختصين وذلك من أجل نشر ما يتم تقريره من مصطلحات معتمدة ؛ وذلك بعد الاتفاق على آلية فعالة في هذا المجال (كأن تقوم المؤسسات الجامعية والمترجمون والمختصون بإرسال ما يقررونه من مصطلحات إلى المجامع اللغوية ؛ فتقوم تلك المجامع باختيار ما يصلح منها للتداول _ إلى جانب ما تقرره اللجان المختصة بتلك المجامع من مصطلحات في هذا الشأن _ وتقوم بنشره . وهذا لا يتأتى إلا بإرادة من اتحاد مجامع اللغة العربية ؛ لأنه إذا كانت المجامع تقام من

أجل الحفاظ على سلامة اللغة ونموها وتطورها (وهي جميعاً تعمل لمثل هذه الأهداف) فإنه من الأولى قيام هذا الاتحاد بواحدة من أولى واجباته القومية .

- ألا نأخذ من تلك التسميات والمصطلحات الوافدة إلا في الأحوال النادرة ، وذلك عندما يتعذر إيجاد أي مرادف للمصطلح في اللغة العربية بشكل لا يمكن معه الاستغناء عن المصطلح الأجنبي .

- تجنب الترجمة القاموسية للمصطلح ومراعاة الاهتمام بالمدلول العلمي للمسمى الأجنبي قبل المعنى اللغوي عند نقله من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية .

- الابتعاد عن وضع العديد من المصطلحات للمعنى العلمي أو المعنى الأدبي الواحد ، (لاسيما وأن هنالك بعض الباحثين والدارسين من يسمحون لأنفسهم بوضع مصطلحين أو ثلاثة أو أكثر للمسمى الواحد كما مر بنا) .

- إن إصدار معجم معان أدبي باللغة العربية من شأنه أن ييسر للكاتب والباحث والمترجم ومن ينعطف عليهم المهمة ويوفر عليهم الوقت والجهد . ويفضل أن يكون الإصدار من عمل مجموعة من ذوي الاختصاص تكلف وتتفرغ لهذه المهمة وذلك تحت إشراف اتحاد المجامع العربية أو بالتنسيق بينهما .

- من المفترض أن يكون القائمون على الترجمة في العلوم والفنون والآداب علماء من ذوي الاختصاص ومن هنا يجب أن يكونوا على فهم ودراية تامة بلغتهم وتراثهم _ كما يجب أن يكونوا _ على دراية تامة باللغة التي يترجمون عنها حتى تجيء ترجمتهم (وما تحويه من مصطلحات جديدة) أكثر دقةً وتحديداً وعمقاً .

- إن الجهود التي تقوم بها البلدان العربية في دعم الترجمة هي عبارة عن جهود مبعثرة لا يمكن أن تؤتي أكلها إلا بعمل منظم ينتظم البلاد العربية جميعاً في هذا المجال ؛ فلو اتحدت الإرادة العربية على إنشاء دارٍ قومية للترجمة بدعم مالي من

جامعة الدول العربية وبإشراف من المجامع اللغوية العربية (مُتَسَّقَةً فيما بينهـا) ؛ أذن لخطونا خطوات واسعة نحو الأفضل .

– إن توحيد الكتاب المنهجي في الجامعات العربية لهو من الـضرورات الملحـة التي لا تود الانتظار ؛ فذلك يحقق اختيار أفضل الكفاءات العلمية في مجالات التـأليف والترجمة على حد سواء ، وهو فوق ذلك يوحّد المصطلح العلمي ويجنب تعـدد ذلـك المصطلح للمدلول الواحد .

– تجنب الاستعمالات المتكثرة للمصطلح لأنها تؤدي إلى عقابيـل متباينـة فـي القضايا والنتائج .

هوامش البحث

(١) القاسمي ، علي : مقدمة في علم المصطلح ، دائرة الشئون الثقافية والنشر ، بغداد ١٩٨٥ ، ص ٧٨ – ٨٠ .

(٢) محمد ، إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٥ .

(٣) محمد ، إبراهيم عبد الرحمن : ص ٥ كذلك .

(٤) فاضل ، جهاد : أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، طرابلس(بلا تاريخ)، ص ٦٨.

(٥) حسين ، جبّار : أدب ونقد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٧ ، في مواضع متفرقة .

(٦) حسين ، جبّار : أدب ونقد ، ص ٧٨ . وأنظر كذلك استخدام الدكتور عمر فرّوخ في كتابه بعنوان (هذا الشعر الحديث) الصادر في بيروت (بلا تاريخ) للحركة الرومانسية ؛ فهو يسميها " الرومانسية " كما يسميها " الوجدانية " في الوقت ذاته . وأنظر _ في المقابل _ كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال (الأدب المقارن) الصادر في القاهرة عام ١٩٩٨ (الطبعة الثالثة) ؛ حيث يسميها الحركة الرومانتيكية (ص ٣٢ وفي مواضع متفرقة من الكتاب المتقدم) . كما يسميها عباس محمود العقاد بالتسمية ذاتها (الرومانتيكية) في كتاب بعنوان (شاعر أندلسي وجائزة عالمية) ، من منشورات المكتبة العصرية ، بيروت – صيدا (بلا تاريخ) ، في مواضع متفرقة .

(٧) محمد ، إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٩ .

(٨) اليافي ، نعيم : المغامرة النقدية ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٢ ، ص ١٨٠ .

(٩) اليافي ، نعيم : المغامرة النقدية ، ص ١١٧ .

(١٠) حسين ، جبّار : أدب ونقد ، ص ١١٢ .

(١١) ورد ذلك في مقالة نشرت بمجلة " قضايا وشهادات " _ دمشق صيف ١٩٩٠ .

(١٢) التليسي ، خليفة محمد : قصيدة البيت الواحد ، كتاب الشعب رقم ٤ الطبعة الأولى، طرابلس ١٩٨٣.

(١٣) التليسي ، خليفة محمد : قصيدة البيت الواحد .

(١٤) التليسي ، خليفة محمد : قصيدة البيت الواحد .

(١٥) فرّوخ ، عمر : هذا الشعر الحديث ، بيروت (بلا تاريخ) ، الصفحات : ١٢ ، ٨٩ ، ٩٨ ، ٢٢٥ . وأنظر كذلك _ على سبيل المثال _ كتاب الدكتور عباس محمود العقاد " شاعر أندلسي وجائزة عالمية " منشورات المكتبة العصرية – بيروت – صيدا (بلا تاريخ) .

(١٦) فرّوخ ، عمر : هذا الشعر الحديث ، ص ١٢ .

(١٧) فرّوخ ، عمر : هذا الشعر الحديث ، ص ٦٧ .

(١٨) فرّوخ ، عمر : هذا الشعر الحديث ، ص ٨٢ وما بعدها .

(١٩) فرّوخ ، عمر : هذا الشعر الحديث ، ص ١٢٢ .

(٢٠) خورشيد ، فاروق : في الرواية العربية ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ١٠ .

(٢١) حسين ، جبّار : أدب ونقد ، ص ٢١٠ – ٢١٥ . لقد أثار حديث عيسى بن هشام للمويلحي جدلاً واسعاً بين الباحثين إذ رأى فيه د. محمود حامد شوكت صورة معدلة من مقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات الحريري مع فارق في الصورة الفنية . ورأى غالي شكري في حديث عيسى بن هشام ما يجمع بين أسلوب المقامة وأسلوب القصة الروائية ، بينما اعتبره الدكتور علي الراعي رواية

فكاهية ، ورأى الدكتور سيد حامد النساج أنه لا يخرج عن إطـار المقامـة ، ولا يستطيع أحد القول بأنه مطابق لما أخذناه عن الرواية الأوروبيـة حسب رأيـه .

وللمزيد من الإطلاع ؛ يمكن العودة إلى الكتب التالية :

أ- شوكت ، محمود حامد : الفن القصصي في الأدب العربـي الحـديث ، دار الفكـر العربي القاهرة ١٩٦٣ .

ب- شكري ، غالي : ثورة الفكر في أدبنا الحديث ، مكتبة الانجلو المصرية ، القـاهرة ١٩٦٥ .

ج- الراعي ، علي : دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامـة للتأليف ، القاهرة ١٩٦٤ .

د- النساج ، سيد حامد : بانوراما الرواية العربية ، المركز العربي للثقافـة والعلـوم ، القاهرة ١٩٨١ .

(٢٢) نجم ، محمد يوسف : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٩ .

(٢٣) العقاد ، عباس محمود : خواطر في الفن والقصة ، دار الكاتـب ، بيـروت ١٩٧٣ ، ص ٧١ .

(٢٤) قاموس " لاروس " - (قاموس فرنسي - فرنسي) ، كلمة " Roman " .

(٢٥) محمد ، إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيـق ، مكتبـة الشباب ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١١٣ .

(٢٦) محمـد ، إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن بين النظريـة والتطبيـق ، ص ١١٤ .

(٢٧) اليافي ، نعيم : المغامرة النقدية ، ص ٢٥٤ .

(٢٨) اليافي ، نعيم : المغامرة النقدية ، ص ٢٥٣ .



شكسبير وفن الباليه
(دراسة نقدية لباليه روميو وجوليت)

د.نيفين الكيلانى (*)

لقد حفل تاريخ العالم بثروة نفيسة من الأدباء الذين أبدعوا بخيالهم الخصب وتفكيرهم الناضج مئات الأعمال الأدبية والشعرية ، ومن أبرز هؤلاء الشعراء وليم شكسبير الذى أثرى التراث بروائعه الأدبية التى عبر من خلالها عن فطنته بأحاسيس العالم وتركيبات سكانه البشرية مما جعلها روح تنبض بالحياة فى شتى العصور ••• ومن أشهر أعمال ذلك الكاتب العبقرى رائعته التراجيكوميدية " روميو وجولييت " التى أصبحت علامة فى جبين تاريخ الحب البشرى وذلك إثبات بكل المقاييس أنه عرف مفاتيح القلوب فسيطر على أرواح البشر بأحاسيسهم وانفعالاتهم فمن إثارة إلى حب ومن فكاهة إلى إشفاق إلى خوف ، ومن أمل مضن إلى تطير مخيف •

ونحن فى ذلك البحث نتناول مباراة حكمها الفن بين طرفين يحيرون كل متذوق فى إرجاح كفة أى منهما فى مقابل الآخر ، إنه الأدب بتاريخه العريق وتراثه الغنى ••• حيث تعبر الكلمة عن نفسها وصاحب تلك الكلمة فى بحثنا هو وليم شكسبير بشعره الذى يغنى عن التعريف به مقابل فن الباليه الذى يكفيه فخرا أنه أول فن عرفه الإنسان ، فن تعبر فيه الحركة عما تعجز اللغة عن التعبير عنه بحيث ترقص الروح معبرة بالجسد الذى ينقل بتشكيلاته الحركية أروع معانى الخيال فى خلد المتذوق •• وتلك التركيبة من صنع فنان الباليه الذى تمكنه الحرية من تملك خشبة المسرح بإحساسه الفياض ولياقته الرشيقة •

(*) مدرس بالمعهد العالى للنقد الفنى، قسم نقد الباليه، أكاديمية الفنون

تاريخ الدراما على مسرح الباليه :

بانتقال الحضارة إلى إيطاليا انتقل الرقص أيضا مع باقى الفنون ، وانتشر الرقص كوسيلة ممتازة للترفيه ، وأخذ اهتماما بالغا ، وبدأ مرحلة احتراف الرقص حتى أن الرقص أصبح له مكانته فى المجتمع المثقف المرموق ، وكان صديقا للأمراء والملوك واحتضنت الكنيسة هؤلاء الفنانين ، وبدأ ظهور الراقصين مثل " جيونر " و " بلينى " والراقصة " سيوليلا " الذين لعبوا دورا كبيرا فى نشر هذا الفن ٠٠ وقد تطور الأسلوب الإيطالي فى مجال البراعة والقوة البدنية والحركات البهلوانية وذلك بسبب نشأته المتنقلة (١) ٠

وبعد أن كان الباليه هواية المجتمعات الأرستقراطية المفضلة فى القرن السابع عشر والثامن عشر، هانحن نراه يجابه الجماهير فلا يجد مشقة ليقوم منافسا بل وربما وريثا للدراما الموسيقية (٢)

فى القرن السادس عشر حاول شعراء فرنسا توحيد الكلمة والغناء مع الإيمان بالرقص وبعث الوحدة المسرحية بالدمج والمزج بين الفنون (٣) ، فنشأت الأوبرا والباليه

الأوبرا باليه :

لعل أول أوبرا باليه كانت " تحرير روميو من جزيرة التشينا " التى قدمت فى فلورنسا ١٦٢٥/٢/٢ بمناسبة زيارة " فلادسلاف سيجمون " البولندى، ولكن الأوبرا باليه تطورت إلى حد كبير لتوليف الأوبرا الإيطالية وباليه البلاط الفرنسى فى باليهات أوبرا الموسيقار لوللى (٤)

وبهذا بدأ عهدا جديدا تتحدد بدايته بتأسيس أكاديمية الأوبرا بـران وكامبير سنة ١٦٦٩، التى أصبحت الأكاديمية الملكية للموسيقى على يد " لوللى"

---

(١) فاطمة عبد الحميد السعيد – الأسس العلمية والتشريحية لفن الباليه – ص ١٣

(٢) بيير ميشو – تاريخ الباليه – ترجمة مجدى فريد – ص ٤

(٣) الأسس العلمية – ص ١٤ – مرجع سابق

(٤) ج٠ب٠ل٠ ويلسون – معجم الباليه – ترجمة محمود خليل ٠

عام ١٦٧١ وهكذا بعيدا عن حيز القاعات الملكية والهواة المشاهير الذين كانوا لايرون فى خطوات الأوبرا سوى مرحا وترفيها تصبح الباليهات بموجب أهميتها وقيمتها الفنية وكيانها المسرحى أعمالا يحتضنها ميهيمنون ومحترفون ٠

إن الأوبرا والباليه مازالا لايتميزان عن بعضهما تماما ، فالباليه يتضمن أجزاء غنائية هامة ، فضلا عن إنشاد الجوقة، ويقول " كاهيزاك " ليميز بينهما أن الباليه ترفيه غنائى راقص يستدرج حديثا دراميا، أما فى الأوبرا تتسبب الدراما فى الترفيه ٠

<u>الكوميديا باليه :</u>

كانت الكوميديا باليه وليدة الصدفة ، ذلك أن " موليير " يروى أنه لما دعاه " فوكيه " عام ١٦٦١ فى " فوه " ليقدم ضمن حفلات استقبال الملك باليه وكوميديا " الثقلاء " اضطره عدم توفير المؤديين فى متناوله أن يقدم الدخلات الراقصة فى إثناء فترات استراحة الكوميديا ٠

فكان أن أعجب الحاضرون بهذا الخلط بين النوعين ، وهكذا فبوشان هو الذى كان قد أعد الرقص[١] ، وكانت صياغة الكوميديا باليه قد بلغت أوجها حيث فقرات الرقص ترتبط ارتباطا وثيقا بالحدث الدرامى فى وحدة متماسكة منطقية [٢] ٠

(١) (تاريخ الباليه – مرجع سابق – ص ٢١

(٢) نفس المرجع – ص ٢٣

<u>***التراجيديا باليـــه :***</u>

إذا كان الرقص فى التراجيديا باليه يضـــمر ويتضـــاءل بالنســـبة للســـرد المسرحى إلا أنه يدخل فى صميم المعالجة الدرامية ويعمل على بعث وتجميـــل القصيد الدرامى إنما لسبب ندرة الموضوعات الصالحة لما تحقق الفكرة علـــى أكمل وجه (١) .

أما بالنسبة للموضوعات وإخراجها ، فالتراجيديا باليه لم تختلف إلا فى القليل عما سبقها من صياغات ، وأما عن الموسيقى فهى على العكـــس بـــدت متطورة متجددة (٢) .

إن ذلك الرباط الذى يجمع فى مصنفات لوللى بين الـــرقص والـــدراما بتراخى، كما أن الاهتمام بالمظهر العام بتضاءل ٠٠ لقد أصـــبحت الباليهـــات صروحا زائفة تافهة ، تتلاحق خلالها مقطوعات مشتعلة لا يجمع بينهما ســـوى تمثيليات مكانية باهتة مبهمة (٣)

وأصبح الباليه السنوى الكبير تقليدا حكوميا رسميا ، هذا فضـــلا عـــن مناسبات لم تكن بالقليلة لوضع باليهات أقل أهمية ، أما عـــن خصـــائص كـــل عرض فبقيت على ما كانت عليه ٠٠ الدخلات وصفية والرقصات موضـــوعية أى تقوم بخاصة على الإيماء (٤).

---

(١) نفس المرجع – ص ٢٤

(٢) نفس المرجع – ص ٢٥

(٣) نفس المرجع – ص ٢٩

(٤) نفس المرجع– ص ١٧

تطور الدراما من النشأة إلى عصر شكسبير

تعنى الدراما الفعل فى اللغة اليونانية [1] ، والدراما ليست تصويرا للفعل فحسب بل هى الفعل نفسه [2] ، والدراما إن كانت تستخدم الألفاظ كغايات للتعبير عن لغة الكلام إلا أنها تستخدم أيضا رموزا تصويرية لايمكن ترجمتها تماما إلى لغة الكلام ، والدراما لابد لها أن تشتمل على الكلام والرموز إذ أن كليهما مما لا يمكن الاستغناء عنه ونحن إذا اقتصرنا على متابعة الكلمات وحدها فقدنا نسق المتعة التى يتيحها لنا المسرح ، وكذلك كل حركته تقريبا ، بينما نجد الأمر على عكس ذلك إذا تابعنا حقاشق الدراما غير الملموسة ، فإننا نصل إلى مجال من الشعور العابر حيث يتضاءل معنى الكلمات ومن المؤكد أنه لا يوجد كتاب يستطيع أن يتيح لقارئه كل متع المسرح ، كما أنه لا يوجد كتاب يستطيع أن ينقل بوضوح الهدف الجمالى للمسرح .[3]

" لذا فالدراما والمسرح شيئان ينبغى أن يكونا شيئا واحدا " [4]

"والمسرح فى كل عصرعلى اختلاف أطواره وأنواعه هو مسرح كل إنسان بلا تمييز"[5] " والدراما لتنتعش وتزدهر إلا إذا تأملت جذورها فى الروح الجماعية العامة ويجب أن يكون إيمانها أقوى من شكوكها " [6]

"والدراما التى لا حياة فيها والتى لا تعدو أن تكون حديثا من أحاديث الحياة الجارية تشبه المسرح الذى لاحياة فيه حيث ينتصر الممثلون على أداء الحركات المألوفة فى كل يوم، ولكن الدراما التى لا تنبض بالحياة وليدة الفعل

---

(١) أشلى ديوكس – الدراما – ترجمة محمد خيرى – الإدارة العامة للثقافة – ص ١

(٢) نفس المرجع – ص ٢

(٣) نفس المرجع – تصدير

(٤) نفس المرجع – ص٢

(٥) نفس المرجع – ص١٣

(٦) نفس المرجع – ص١٣

والعاطفة والخيال هى التى تتطلب المسرح الحى الذى يستطيع أن يعبر وأن يمثل" (١)

نمـــاذج الدرامـــا

والدراما نموذجان : الأول التراجيدى ، والثانى الكوميدى ، وأول من أبدع التراجيديا الكلاسيكية هو إيسخيلوس عام (٥٢٥ ق٠م) (٢) وبدأت الكوميديا كما بدأت التراجيديا فى أعياد ديونيزوس واسمها مشتق من كلمة كوموس Komoومن الأغنية المرحة التى كانت ترددها جماعة المطربين (٣) آن ذاك ٠

"وتحددت وظيفة الكوميديا على أنها السخرية من السلوك الذى يجب تجنبها، كما تحددت وظيفة التراجيديا على أنها الكشف عن النتائج المفزعة للسلوك الخاطئ (٤) ٠

ولقد إبتدع شكسبير نموذجا آخر من الدراما وهو التراجيكوميدى واقتحمه شكسبير بقوة واقتدار مما جعل هذا القالب المسرحى معترفا به فى الأدب الإنجليزى " (٥)

إن عبقرية شكسبير الفذة استطاعت أن تمزج المسرح بالدراما وأن ترفع كل منهما إلى درجة عظيمة من النبل ٠

" وتقدمت الدراما خلال السنين والقرون، ففى القرن الثامن عشر أطلق على الدراما لقب الدراما العاطفية لأنها كانت تسير العاطفة بالنسبة لمآسى

(١) أشلى ديوكس – الدراما – مرجع سابق – ص ١٣

(٢) أشيلى ديوكس – الدراما – مرجع سابق – ص١٧

(٣) نفس المرجع – ص ٢٢

(٤) ودود فيظى – رسالة ماجستير بعنوان (العلاقة بين الباليه والدراما) – أكاديمية الفنون

(٥) د٠ لويس عوض – البحث عن شكسبير – دار المعارف – مصر

الآخرين"[٥]، كذلك ظهر لون جديد من ألوان الدراما وهــو الــدراما العائليــة Sauce and cup Drama التى كان أبطالها من الشخصــيات العاديــة مثــل (تاجر لندن) لجورج ليللو [١] ، كما ظهرت ألوان درامية أخرى فى نفس هذا القرن منها :ـــ

أ ـــ البـــالاد : الأوبرا الشعبية التى بنيت على الأوبرا الإيطالية حيــث نجــد أجزاء من الحوار تتخلل أغانى لحنت على أنغام الأغانى الشعبية الشائعة [٢]

ب ـــ البــيرلسك : هى كتابات درامية ساخرة تهدف إلى توجيه النقد والسخرية اللاذعة من الطبقة الحاكمة ، ولقد بدأها الروائى المعروف (هنرى فليدنج) فى الثلاثينات من القرن الثامن عشر .

ج ـــ البانتوميم : أكثر الألوان الدرامية السابقة رواجا فى هذا القرن ، ولقد ظهر عام ١٧٠٥ ووصل إلى درجة الكمال على يد (جون رينش)، ويتكون من الرقص والمحاكــاة الصــامتة التــى تصــاحبها الموسيقى والمناظر الفنية [٣]، كذلك انتشر فى القرن التاســع عشر لونا دراميا آخر عرف بالميلودراما " التى كانت تثــاب فيها الفضيــــــلة دائما وتجازى الرذيلــــة ، وعروضــــها كانت دائمة مصحوبــــة بالموسيقى " [٤] .

(١) الدرامـــا – ص ٦٣

(٢) ودود فيظى – رسالة ماجستير – مرجع سابق – ص ١٣

(٣) د. رشاد رشدى – نظرية الدراما – دار العودة – بيروت – ص ٧٨

(٤) رشاد رشدى – مرجع سابق – ص ١١٩

نشأة الرومانسيــــة :

أصبحت القواعد الكلاسيكية فى القرن التاسع عشر لاتكفى غموض الحياة ولاترضى طموح الإنسان ولاتستطيع تحديد إجابة كافية عن تساؤلاته المتعددة الجوانب ، وبدأ الإنسان فى التحرر من قيود الكلاسيكية ، فظهــرت الحركــة الرومانسية لتطلق العنان لخيال الأدباء والمفكرون والشعراء كما إتجهوا أيضا إلى محاكاة الطبيعة التى تحيط بهم ، فالرومانسية هى الشرارة التى أدت إلــى توضيح وتفسير التساؤلات العديدة من الإنسان وماحوله وقــاموا بإســتعراض صورا من الضغــوط النفســـية التى تؤثر على الإنســان ومدى علاقـــته بالآخرين وكيف أنه يؤثــر فيهم ويتأثـــر بهم ٠

الدراما الشكسبيريــة :

ظهرت الدراما الشكسبيرية التى لها صفة الخصوصية ، إنها تبحث عن النفس البشرية بكل أحاسيسها وانفعالاتها وصـــراعاتها التـــى أحيانـــا تكــون صراعات داخلية فى الذات أو صراع بين الإنسان والآخرين مـــن حولـــه أو صراع بينه وبين ظروف البيئة المختلفة وأيا ما يكون نوع الصراع فهو أساسا يعكس النمو والتطور الداخلى للإنسان ، وهذا ما أراده الشاعر العظيم شكسبير أن يوضحه فى غالبية أعماله الدرامية ٠

إن الأعمال الدرامية لشكسبير بها من القوة والقدرة على النســيج والـــربط والحبكة والحل وإن لم تكن كذلك لما كتب لها أن تعيش إلى يومنا هذا ، ولــم يتقيــد شكسبير بالأصول والمبادئ الكلاسيكية ولا بأية أصول أخرى غير التى هدته إليها عبقريته الخاصة المعجزة [1] ٠

(١) د٠ محمد مندور – الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما – ص ١١٩

وحيث أن المسرح مرآه للحياة التى تجمع أحيانا كثيرة بين الضحك والمبكى فى نفس الوقت فلماذا لا ينعكس ذلك فى مرآة المسرح بحيث تتابع المشاهد المضحكة والمحزنة . (١)

وقد لاحظ الرومانسيون أن شكسبير يلجأ فى تراجيدياته العنيفة إلى المزج بشخصية أو مشهد فكاهى خلال أحداثها العنيفة للترويح عن المشاهدين ، وهذا ما يسميه النقاد " بالترويح الشكسبيرى " (٢)

قلما تترك مجالا للضحك تلك المآسى ، أما الكوميديا فأمرها مختلف لأن كثيرا من الأشياء تضحكنا فى ظاهرها بينما تحزننا فى باطنها ، والضحك نفسه قد يكون تغطية أو تغليفا للحزن والأسى بما نشاهده ، ومن المؤكد أن كثيرا من المشحكات تنطوى على المآسى حيث قالت الحكم الشعبية " أن شر البلية ما يضحك " (٣) .

"لقد كان شكسبير إنسانا عالميا حيث حطم قيود الكلاسيكية وجعل المسرحية كائنا حيا يتنفس برئتين قويتين ويطير بجناحين لا يخضعان لقانون غير قانون الفن ، القانون الذى يستوى أمامه الملوك والعامة لأنهم جميعا بشر ويضحك فى ظله الناس حينما تجسد لهم ظروف تبعث على الضحك ، ويبكون حينما تحزنهم ظروف لا يكون لهم فيها من البكاء مفر " (٤)

وتأثر شكسبير كثيرا من الفنانين ، فنحن " نجد أدباء الرومانسية فى أوائل القرم التاسع عشر يبكون حياتهم الأدبية فيما يختص بالأدب التمثيلى بترجمة مسرحيات شكسبير الى اللغة الفرنسية ، فترجم (فيكتور هوجو) هذه

(١) نفس المرجع – ص ٤٠ ، ٤١
(٢) نفس المرجع – ص٤١
(٣) نفس المرجع – ص ٣٧
(٤) درينى خشبة – أشهر المذاهب المسرحية – ص ١٠٦ ، ١٠٧

المسرحيات كما ترجم وإقتبس (ألفريد فيلى) بعضها مثل (عطيل) و (تاجر البندقية) [1].

استطاع شكسبير أن يتوغل فى نفوس الفنانين واستطاعت مسرحياته أن تكون إلهاما لكثير من الفنانين منهم الموسيقيين ، وأصبحت الدراما الموسيقية عموما بالرغم من أن إيطاليا كان لهم السبق فى عقد القرآن الفنى بين الموسيقى والدراما ، قد جاء هذا الزواج نتيجة لجمع من الأدباء كان يلتقى بمنزل أحد نبلاء فلورنسا " الكونت جيوفانى باردى " وعرف هذا الجمع فى تاريخ الأوبرا بإسم " الكاميرا أنا " " الفلورنتينية " ، كان منهم الشعراء والكتاب والمغنون والموسيقيون ، لأنهم من أتباع (اليهيومائية) التى هامت بالمسرح الأغريقى القديم •

ويبدو أن الاتجاه الأوبرالى إلى أن جاء على يد " فشنزوجاليلى " عام ١٥٦٤ الى عام ١٦٤٢ ، ومن بدايات هذا الفن الجديد حققت الأوبرا إنجازا عظيما تطور من " كلاوديد فونتيفردى " الى " الياند روكارلاتى " وانتقل من الإيطاليين وعلى أيديهم إلى النمسا وألمانيا وفرنسا وغيرها "

الأوبرا والموسيقى :

ليست الأوبرا اكتشافا جديدا تماما على الموسيقى فقد عرفت أوروبا قبل ذلك منذ العصور الوسطى عدة صور من الأعمال المسرحية الموسيقية بعضها دينى مثل (الغوامض Mystery Plays) والمواعظ Marolity Plays والبعض الآخر ترفيهى راق مثل الفواصل الموسيقية (أنترميد)* التى شاعت

(١) د• محمد مندور – الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، مرجع سابق – ص ٣٩

* الأنترميد : هى فواصل من الموسيقى والغناء كانوا يدخلونها فى نهايات الفصول المسرحية كنوع من التعليق الغنائى الختامى •

فى عصر النهضة أو المسرحيات الريفية التى جمعت بين الرقص والغناء والموسيقى ، والبعض الآخر شعبى مثل المساخر [1]

صلة الباليه بالأعمال الأدبية :

يعد أستاذ الباليه الشهير (نوفير) هو الذى وضع فى القرن الثامن عشر باليهات لها مضمون أسطورى مقتبسة من أعمال كونى وراسين ، وأكد نوفير فى كتابه (رسائل عن الرقص) [2] على أهمية الأدب بالنسبة للباليه ، وأن على الباليه أن يتضمن مضمونا خاصا وأن يبنى حسب القوانين الدرامية ، كما أكد نوفير فى الوقت نفسه أن الباليه ليس تراجيديا بكل مافى الكلمة من معنى ، فإنه متميزا عن التراجيديا فى تقارب الأحداث وإبراز التفاصيل الثانوية فيه ، وإبراز الدقة فى المشاعر والأحاسيس .

فى القرن التاسع عشر ظهرت الصلة بين الباليه والأدب ولو أنها كانت صلة ضعيفة آنذاك

وفىعصر بوشكين [3] وضعت الباليهات على أساس أعماله الأدبية مثل باليه (روسلان ولورميلا) اخراج أ.ب. جلوشكوفسكى ، واستمر هذا التقليد خلال القرن التاسع عشر كله .

فمثلا باليهات القرن التاسع عشر المحفوظة فى البرامج الحديثة الآن مثل باليه (كرسار) موسيقى أ. آدان ، و(أسميرالدا) موسيقى بونى موضوع على أساس روائع أعمال الأدب الرومانسى (بايرون – هوجو) كما أن العروض ذات الموضوعات الأسطورية لها أساس أدبى مثل (الحسناء النائمة) عن حكاية بيرو ، وكسارة البندق عن أسطورة هوفمان .. وغيرها ، ولقد أخذ

---

(١) محيط الفنون – مرجع سابق – ص ٢٧٢ .

(٢) " رسائل عن الرقص " يعد من أهم مؤلفات الباليه التى تعتبر مرجع قيم فى فن الباليه

(٣) ألكسندر سير ديفين بوشكين ، من أعظم الشعراء الروس الذين وضعت على أعمالهم باليهات .

الباليه من الدراما الأدبية التقسيم إلى باليه تراجيدى روميو وجولييت ، وباليه كوميدى، ودراما مثل باليه (انجرا) ، كما نجد فى الباليه أنواع مختلفة التسمية مثل ملحمة باليه (نافورة باختش سراى) ورواية باليه (الأوهام المفقودة)، وحكاية أسطورة باليه (سندريللا) •

وتحديد النوع فى فن الباليه لايتم بناء على نوع العمل الأدبى فحسب ولكن وفقا لطبيعة فن الباليه الحركية وارتباطه بالموسيقى والفن التشكيلى وفن المضامين الأسطورية أو القصصية الخرافية كان للباليه محتوى شاعرى كبير تجاوز القيمة الأدبية فى بعض الأحيان ، ولكنه عندما كانت تؤخذ الأعمال الأدبية الكلاسيكية الشهيرة لم تكن تظهر دائما أعمال فنية مسرحية موازية لها من حيث قوتها •

واللغة الأدبية بما فيها من جمال لا يمكن نقلها أحيانا بكل جمالها إلى الرقص ذو الخواص الفنية الأخرى مثل رائعة تولستوى (آنا كارنينا)•

وقد ظهرت فى الخمسينات من القرن العشرين على مسرح البولشوى حركة من أجل تطوير الباليه وتنويع أشكاله التعبيرية الراقصة ، وصادف هذا ظهور جيل جديد من أساتذة الباليه أمثال ي• جريجورفيتشى ن أ•فينوجرادوف •• وغيرهم ، وكمثل لهؤلاء المخرجين المجددين الذين ظهرت فى أعمالهم صلة الباليه بالدراما ولكنها كانت مبنية على أساس طبيعة وخواص مسرح الباليه نفسه وليست خواص المسرح الدرامى ، فالحديث يتطور عن طريق الرقص وليس عن طريق البانتوميم •

إن تأثير الأدب على تطور الباليه هو تأثير إيجابي ، وإن إقامة عروض الباليه على أساس روائع الأعمال الأدبية أغنت مسرح الباليه ولكن فى نفس الوقت إن تجسيد الأعمال الأدبية فى الباليه لا يمكن أن يجرى بعيدا عن خواص فن الباليه ولا يجب أن يضر بطبيعة هذا الفن وأنه بوسع الأدب إغناء الباليه

وإعطائه المضمون الأساسي القومى لو تم اختيار نوع العمل الأدبى نفسه الملائم للباليه والملائم لطبيعته الخاصة ٠

فمثلا هناك أعمال أدبية تكمن القيمة الفنية الكبرى لها فى الجمال اللغوى نفسه ، فهنا يكون تناول هذا النص الأدبى فى الباليه يفقده قيمة فنية كبرى ، ويجعل الباليه يجسد تسلسل أحداث النص فقط ، وهناك نصوص أخرى لو جسدها الباليه فإنه سيضيف إليها قيمة شاعرية كبرى لامتلاك الباليه لإمكانيات كبيرة فى تصوير الأحداث والشخصيات عن طريق لغة الرقص بالإضافة إلى كافة عناصر العرض الأخرى ٠

إن قضية هل يمكن لأي عمل درامى أن ينقل إلى الباليه ندخل فى قضية أكثر شمولا ؟ هل بوسع الباليه تناول كل شيء على الإطلاق ؟ هل المشاعر المتنوعى يمكن أن تجسد الباليه أم بعضها فقط ؟ ٠

إذا توجهنا إلى مصادر فن الرقص لاعتقد الغالبية من الناس أن حالة الفرح هى الأكثر ظهورا عن حالة الحزن ، لأن الفرح يبعث على الإظهار للمشاعر ، أما الحزن فيدفع إلى الخمود أحيانا ، فالفرح يظهر ويتجلى ، أما الحزن فيتعمق فى داخل النفس أكثر وأكثر ، إلا أنه بالرقص يمكن تصوير مختلف الحالات العاطفية للإنسان سواء فرح أو حزن أو ألم أو سعادة ٠

إن الإمكانيات الحركية لفن الرقص غير محدودة وبوسعها التعبير عن كافة المشاعر بما فيها الحزن بكافة درجاته ٠

كما أننا نلاحظ أنه فى عروض الباليه تشترك فنون أخرى ، وبفضلها تتسع وتكبر إمكانياته وبذلك يمتلك إمكانية تصوير العلاقات المعقدة بين الناس ، كذلك الأحداث التاريخية والحياتية الشعبية وتجسيد الأفكار الفلسفية

إن لقضية صلة الباليه بالأدب أهمية كبيرة ومتعددة الخواص ، ومن هذا يتضح أنه ليس بوسع الباليه تصوير كل شيء مباشرة ، ولكنه يستطيع من حيث

المبدأ نقل الفكرة الأساسية والنزاع الدرامى الأساسى بلغته الخاصة الحركية ، وليس الجمال اللغوى بالطبع وأن جوهر القضية هو كيف يمكن أن يتم ذلك ؟ .

إن المواضيع الواقعية مهمة للباليه العصرى والطريق إليها يمر غالبا عبر الأدب الذى يمكن أن يصبح حليفا مخلصا للباليه ، ويؤدى إلى خلق شخصيات إنسانية حية على المسرح وظهور طراز جديد من الراقصين الممثلين .

ويلاحظ أن السيناريو الموضوع للباليه بدون حساب الصفات الخاصة به غالبا ما يعاد كتابتها من جديد أثناء عملية إخراج عرض الباليه لنفسه . يتطلب السيناريو أيضا مخرج الباليه أو ملحن أو فنان تشكيلى أو مجموعة منهم بشكل مشترك .

وعادة فإن مخرجى الباليه يكتبون أو يشاركون فى كتابة السيناريو حتى يمكن لهم مراعاة طبيعة الرقص الذى تحتل فيه الحركة مكان الكلمة

والسيناريو الدرامى لعرض الباليه يرتبط فى كثير من الأحيان بالأدب وهو ليس ظاهرة مسرحية راقصة فحسب ، بل أدبية أيضا ، أى أن السيناريو نفسه يعتبر عمل أدبى من حيث كتابته وصياغته التى تعبر عن المضمون والتى تعتبر الأساس الذى يعتمد عليه ويجسده الرقص فى عروض الباليه .

مسرحية روميو وجولييت

تعد مسرحية روميو وجولييت عن باقى مسرحيات شكسبير مختلفة فى أشياء كثيرة ، فنهايتها مأساوية بالرغم من افتقارها إلى عناصر المآسى الكلاسيكية من وجود بطل تراجيدى وخطأ تراجيدى أيضا ، فمن الممكن اعتبارها مسرحية رومانسية على نمط التراث الرومانى الذى ورثته أوروبا من العصور المظلمة أثناء عصر النهضة ، فهى تعالج موضوع الحب بأسلوب رومانسى ، كذلك يمكن اعتبارها مسرحية تراجيكوميدية ، فهى تشتمل على بعض المواقف الكوميدية من بعض شخصيات الرواية التى تتأرجح بين الجدية

والكوميدية حيث ظروف الموقف ، وتشتمل أيضا على مساحة اجتماعية فهي تعالج موضوع العداء الموروث بين عائلتين عريقتين ، ذلك العداء الذى ورثه الأبناء دون أن يعرفون السبب الرئيسى لذلك العداء الذى نشب عنه نهاية تراجيدية أدت إلى موت شخصيات الرواية الأساسية ، كما تتبلور فى مسرحية روميو وجولييت كثيرا من الحركات الدرامية بالإضافة إلى النبرات الغنائية الغنية التى تنبع من العواطف البشرية العميقة خاصة فى مواقف الحب بين روميو وجولييت والتى يظهر فيها شكسبير شبابه وبراعته البراقة فى الشعر الذى بعث بالمسرحية والتى يظهر فيها شكسبير شبابه وبراعته البراقة فى الشعر الذى بعث بالمسرحية فى جو من المرح والفكاهة أحيانا ، وأحيانا أخرى بالحب والرومانسية العميقة بين روميو وجولييت ، كذلك مشاهد القتل والانتحار ، فجاءت هذه المسرحية مليئة بالمواقف من كل جهات العوامل النفسية ومليئة بالشخصيات المتقاربة والمتنافرة .

والحقيقة أن النقاد لم يتفقوا ، وربما لن يتفقوا أبدا حول تحديد حاسم لطبيعة المسرحية ، ولذلك فمن الأفضل لنا أن نتقبلها ليس فى إطار المأساة الكلاسيكية أو الرومانسية أو الشعر الغنائى .. الخ ؟ أى من الأفضل لنا ألا نصر على تصنيف المسرحية تصنيفا قاطعا حسب الأنواع الأدبية المتعارف عليها ، بل نتخذ من التناقضات التى تحمل بها مدخلا إلى طبيعتها الخاصة التى تقوم على التناقض المتطرف والمقارنة فمشكلتها الأساسية هى الحب الذى يزدهر فى إطار الكراهية المتوارثة كأنما هو نبت سرى لا علاقة له بالجو الذى هو فيه أو التربة التى يخرج منها وكأنما هو طاقة روحية تتحدى الأوضاع الاجتماعية التى تحيط به .

مصادر المسرحية :

أخذ شكسبير موضوع مسرحية " روميو وجولييت " عن قصة إيطالية تكاد تكون أسطورة شعبية ، ولم يكن هو أول من أخذ هذه القصة فقد سبقه القصاص الإيطالى

(بانديلو) ثم إقتبسها القصاص الفرنسى (بيير استور) ثم أخذها عنه الشاعر الإنجليزى (آرثر بروك) وكان ذلك فى منتصف القرن ال ١٦ وكانت بإسم (روميوس وجولييت) وتقع فى حوالى (٣٠٢٠ بيتا من الشعر) ولقد حاول شكسبير أن يتبع أسلوب (بروك) ولكن روح الشعر الشكسبيرى ومعالجته المسرحية دراميا إبتعد بها عن القصيدة الأصلية ، وتعتبر

(روميو وجولييت) من باكورة إنتاج الشاعر العظيم، فقد كتبها وعمره حوالى (٣٢) سنة، ولذا نجد فيها روح الشباب وقوته و اندفاعاته بين الغضب أحيانا وبين الحب أحيانا أخرى، والتقلب الموجود فى شخصياتها خاصة شخصية (روميو)، كذلك فإن المسرحية تسودها الروح الغنائية ، كل ذلك يدل دلالة واضحة على أن مسرحية شكسبير (روميو وجولييت) قد كتبت فى تاريخ مبكر لحياة الشاعر العظيم .

الإخراج وقت شكسبير :

وقت أن عاش شكسبير كان إخراج أية مسرحية أمرا موكلا بمؤلفها، كذلك لم تكن ظاهرة المسرح كعمل فنى متخصص بالظاهرة اللافتة للأنظار أو حتى ما يستدعيه من الأحوال المسرحية فى ذلك العهد البعيد، ولعل ذلك راجع أصلا إلى أن المسرح الأوروبى لم يكن وليد الظروف الأوروبية، وإنما تقليدا للمسرح الإنسانى الذى كان تقليدا بدوره للمسرح الأغريقى، واكتشف الأخير أيام عصر النهضة وجاء تقليد أوروبا للمسرح الأغريقى فى وحدات التأليف

المسرحى والتمثيل والإخراج مع تغيير طفيف يقتضيه منطق التطور أو الظروف الموضوعية للعصر • [1]

وكان مؤلف المسرحية هو الذى يشرح للممثلين شرحا باهتا وذلك ان المؤلف كان لايزال يتلمس طريقه، فشكسبير فى عصره وبلاده لم تكن القيمة الفنية التى لها الأثر فى عصرنا وفى كل العالم، ذلك أن الثقافة والدراسة وتاريخ الفن والأدب والنقد هم الذين أعطوا شكسبير هذه القيمة •

كما كان الإخراج يسير بطريقة مرتجلة ، فما على الممثلين إلا أن يقفوا على المسرح ويبدأ تدريبهم على النطق والحركة والتمثيل تدريبا كلاسيكيا فيه العناية بالنطق والحنجرة المدروسة الصلبة • [2]

إن إخراج شكسبير لمسرحياته كان إخراجا صادقا معها ومع قيم العصر الإليزابيثى الذى عاش فيه، وكان هدف الإخراج والتمثيل هو إظهار الفضيلة بحيث ترى فى نفسها صورة نفسها ، وتحتقر فى نفسها ما لاتحبه فى نفسها، وكانت فضيلة هذا العصر هى فضيلة النبلاء، ولذلك فمهمة شكسبير هى إظهار هذه الفضيلة ليراها النبلاء على مسرح سقفه كالقبة أو السماء ، وجحيمه هو الهاوية التى يتردى فيها الفضاء أسفل أرضية المسرح أو هذا مانجده فى تصميم مسرح الجالوب Galobe ، إن مسرحيات شكسبير ايام شكسبير كانت مسرحياته ممثل يجول بحنجرته وحركته وبما نسميه Presence أى الحضور المسرحى ، أما مسرحيات شكسبير إبتداء من القرن التاسع عشر فهى مسرحيات المخرج أولا ، والمخرج ثانيا ، ثم أخيرا الممثل ، بل وحدث مدارس لم تهتم بالممثل وكانت تقدم هذه المسرحيات تقديما لا يستغرق التدريب عليه إلا أياما ، وتضفى على المسرح ألوان من الديكور الفنية ، وتحشد كثيرا من المؤثرات

---

[1] مجلة المسرح – العدد ١٦ أبريل ١٩٦٥

[2] المسرح – العدد ١٦ أبريل ١٩٦٥– مرجع سابق

والمناظر من الثياب والألوان والإضاءة وزخرفة المنظر وحرفيته المعقدة أبلغ التعقيد[1]

وكان المسرح كما يقول شكسبير في مسرحية (هاملت) عالما مصغرا تصدح فيه العواطف الإنسانية، ويبين فيه الإنسان من غير قشور أو نواق ... وإنما على طبيعته ومن تحت الجلد، لكن بعد شكسبير صار بعيدا عن جلاء العواطف الإنسانية مجردة، وإنما إرتبط بمظاهر عينية وسمعية، وهنا فقدت أصالة شكسبير طبيعتها المجردة وصارت هناك إهتمامات مساعدة لإبراز هذه الأصالة من وجهى نظر، حتى قال (ليون دى سومى) فى كتابه المضمون "مناقشات حول المشكلات المسرحية "إنه لأهم أن يكون لدينا ممثلون جيدون عن أن يكون لدينا نصوص جيدة كنصوص شكسبير" [2]

وعلى هذا فالمسارح الحديثة تستعين بالمخرج الذى يبحث عن بؤرة جماعية تلتقى عندها جهود كل المشتغلين بالمسرحية ، ولم يعد يكتفى بالممثل الذى على درجة عالية من الكمال الفنى الذى كان يجذب الجمهور إليه ، أصبح إنجذاب الناس للمسرح من كل زاوية من زواياه وليس فقط الممثل أو النص أو الديكور ... الخ ، بل عمل فنى متكامل يقوم على التعاون بين جميع المشتغلين تحت قيادة المخرج .

ان قيم العصر تسقط على شكسبير من خلال نفسية المخرج ومفهومه للمسرحية وتفسيره لأحداثها، ويمدنا شكسبير نفشه بإمكانيات لا نهائية إخراجه، والسر فى ذلك أن شخصياته وصراعاته هى شخصيات وصراعات عالمية أو هى على المستوى الإنسانى، وهو مايجب أن يكون عليه الفن والأدب الراقيان

(١) نفس المرجع – ص ٦٨

(٢) نفس المرجع – ص٦٩

وليـــــم شكسبيــــــر :

لقد كتب عن شكسبير الكثير والكثير بحيث أصبح كالأسـطورة، ولقـد أبهرنا هذا الكاتب بما كتب وألف وذلك لعدة أسباب منها عبقريته التى قدمت لنا مسرحياته الجبارة سواء المأساوية أو الملهاة بحيث يعد مـن أعظـم ماعرفـه التاريخ حتى الآن .

فلقد وليم وليم شكسبير بمدينة " سترانفورد " فى إحدى قرى واركتشير فى إنجلترا سنة ١٥٦٤ ، وفى ٢٣ يناير حيث كان له أب من عامة الناس يدعى يوحنا وأمه مارى أردن ، وكانت من عائلة أعلى مقاما من عائلة أبيه ، وكان له من الأخوة ثمانية منهم أربعة ذكور واربعة إناث ، توفيت منهن بنتـان ، ثـم توفيت والدته عام ١٦٠٨ ، كما توفى والده عام ١٦٠٢ (١).

قلت المعلومات عن تعليمه قبل المدرسة، ولكن يقال أن والدته علمتـه ولكنه إلتحق بمدرسة القرية ومضى بها خمس سنوات، وكان برنامج مقررا فى جميع البلاد حيث يتلقى التلميذ فيها أقل مبـادىء القـراءة والحسـاب واللغـة اللاتينية، ويقرأون فيها حكايات إيزوب ومختارات مـن شيشـرون ومزجيـل وهوراس ، ويحفظون كتابه البلغاء ، كما كانوا يمثلون بعض منـاظر بلـويس، وبعد أن قضى فى المدرسة خمس سنوات تركها ليساعد والده حيث حلت بهـم ضائقة مالية (٢)

وكان لتأخر حال والده تأثر كبير على حياته وقـد إتصـفت حداثتـه بالطيش، وهناك من يقول أنه كان ينتمى الى جمعية جميع أفرادها يتباهون بكثرة الشرب، ويقال أنه عمل بمحل جزارة .

(١) مطران خليل مطران – الملاهى والمآسى الكاملة لشكسبير – ص ٧

(٢) أشهر المذاهب المسرحية – مرجع سابق – ص ١٢١

تزوج بـ أن كبرى بنات أبيها من عائلة هاتون الريفية وهى أكبر منه بمائتى سنوات حيث أنجبوا ثلاث أولاد (بنتان وولد) وكان زواجهما غير ناجح، ثم هاجر إلى العاصمة لندن عام ١٥٨٦ حيث كان يعول أسرة عجز على الإتفاق عليها مما كان يوفره له دخله المحدود، وذلك يتطلب منا وقفة هنا ، ذلك لوجود حقبة من حياة شكسبير غامضة تبدأ منذ هروبه من قريته إلى لنـدن، وتسـتمر حتى ظهوره على المسرح أى من عام ١٥٨٥ إلى عام ١٥٩١ حيث إنقطعـت أخبار شكسبير ، ومن الناس من يقول أنه هرب إلـى لنـدن ليلتحـق بالفرقـة المسرحية ، ومنهم من يقول غير ذلك " [١] .

وقال عنه " جون سمارث " أنه كان يتردد على جامعة أوكسفورد قبـل زواجه ولم ينقطع عنها إلا بعد الزواج ، ولكن مايهمنا أكثر أنه إشتهر فى عالم التمثيل عام ١٥٩١ ، حيث عمل بأكبر الفرق ال (ايرل أو ألبستر) ، وغرتفـع شأنه ومنزلته الإجتماعية وحاز على لقب السيد عام ١٦٦١ ، ثم عاد إلى مسقط رأسه نهائيا ليقضى أخر إيامه حتىٰ أدركته المنية فى ٢٣ ابريل فى نفس يـوم مولده عام ١٦١٩ " [٢]

هذا بعض ما عرف عن شكسبير، ولكن مايهمنا هنا هـو معرفـة أن شكسبير ظاهرة فنية أدبية طبيعية فـذة فى تاريخ المسرح، بل فى تاريخ النفس البشرية، فهو الرجل المعجزة الذى تراجعت أمامه شخصيات مـؤلفى المآسـى جميعا أقزاما لما إستحدثه من طرق دراسة النفس البشـرية بـدون تكلـف أو سطحية ، فهو صاحب الألف شخصية التى لايوجد بينها تماثـل، وهـو أيضـا صاحب الحوار البديع المتدفق، والشعر البارع وخيال براق ومبدع وموسـيقى

(١) الملاهى والمآسى – مرجع سابق – ص ١٦ ·

(٢) أشهر المذاهب المسرحية – مرجع سابق – ص١٢٢

ساحرة ، ولهذا لم يعرفه افنجليز الأغبياء وظلوا يجهلونه أكثر من قرن ونصف قرن حتى عرفه إليهم الألمانى شلجيل " ١٧٦٧ – ١٨٤٥ " [1] .

سيرجى بروكوفيف Sergey Prokofiv :

هو أحد أعلام مؤلفى الموسيقى فى القرن العشرين ، وهو أيضا عازف بارع لآلة البيانو ، وقائد أوركسترا روسى ، عاش مابين عامى (١٨٣١-١٩٥٣) وتعتبر مؤلفاته من أكثر الأعمال عرضا للجماهير بين المؤلفات الموسيقية فى القرن العشرين .

وتنقسم حياة بروكوفيف الفنية إلى ثلاثة مراحل :

المرحلة الأولى: فى روسيا وتستمر حتى عام ١٩٢٠ ، وقد كتب خلالها الأعمال التالية: السيمفونية الكلاسيكية، كونشيرتوات البيانو الثلاث الأولى من بين الخمسة التى ألفها، كونشيرتو الكمان الأول من (الإثنين الذين ألفهما)، متتالية بعنوان Sey thian .

المرحلة الثانية: وقضى معظمها فى مدينة باريس وإستمرت حتى عام ١٩٣٣، وكتب فيها الأعمال التالية: أوبرا (غرام البرتقالات الثلاث)، أوبرا الملاك المتوهج، باليه لفرقة دياجيليف للباليه الروسى، ثلاث سيمفونيات هى أرقام (٢،٣،٤) ، كونشيرتوى البيانو رقمى (٤،٥) .

المرحلة الثالثة: عندما عاد إلى موسكو عام ١٩٣٤ كتب خلالها الأعمال التالية: الموسيقى لعدد من الأفلام السينمائية ، موسيقى باليهى (روميو وجولييت ، سندريلا) ؛ كما كتب مؤلفة (بيتر والذئب) الذى يقدمه راوى بمصاحبة الأوركسترا السيمفونى ، ويمكن من خلاله

(١) أشهر المذاهب المسرحية – مرجع سابق – ص ١٢٣

التعرف على أصوات بعض آلات الأوركسترا ، بالإضافة إلى كتابته لعدد من مؤلفات موسيقى الحجرة ، وبالرغم من أن بروكوفيف كتب أعمالا بأسلوب مبسط للغاية وحرص على إستخدام الصيغ الكلاسيكية فى مؤلفات مثل الصوناتة والسيمفونية والكونشيرتو ، ويمكن القول بأن مؤلفاته قد إتبعت الكلاسيكية الحديثة والتى تعنى إستخدام صيغ وقوالب باروكية وكلاسيكية يصب فيها المؤلف الموسيقى مضمونا معاصرا .

ولد سيرجى بروكوفيف فى ٢٣ أبريل ١٨٩١ بقرية سونتوفكا الصغيرة، وكانت والدته عازفة جيدة لآلة البيانو ، فلما تبينت مواهب إبنها الموسيقية تولت تعليمه وتلقينه دروسه الأولى على يد الأستاذ رينول جلير ، وعندما بلغ الثانية عشرة من عمره ألف عدة أعمال وعرضها على مؤلف الموسيقى الروسى (تانييف) الذى نصحه بأن يدرس الموسيقى دراسة متخصصة ، فإلتحق بروكوفيف بكونسرفاتوار سانت بطرسبرج ، وإستمر يدرس لمدة عشرة سنوات حيث درس كل من (رمسكى كورساكوف) و (ليادوف) و (تشير بنين) ، وفى ربيع عام ١٩١٤ تخرج بروكوفيف فى الكونسرفاتوار وحصل على دبلوم فى التأليف الموسيقى وعزف البيانو وقيادة الأوركسترا ، وفى نفس العام فاز بجائزة روبنشتاين الفخرية عن كونشيرتو البيانو الثانى ، وبعدها بفترة وجيزة سافر فى أجازه إلى لندن ، وهناك قابل (سيرجى دياجيليف) متعهد فرقة الباليه الروسى الذى تأثر جدا بمواهب الشاب الموسيقية حتى أنه طلب منه أن يكتب الموسيقى لأحد الباليهات لفرقته ، وأثناء ذلك نشبت الحرب العالمية الأولى ونظرا لأن بروكوفيف كان وحيد أمه فقد أعفى من الخدمة العسكرية مما أتاح له الفرصة ليكرس كل وقته للتأليف الموسيقى ، فألف موسيقى باليه عرضته فرقة الباليه الروسى فى السابع عشر

من مايو ١٩٢١ ، وكان نجاحه واضحا ، وخلال تلك الفترة كتب بروكوفيف الكمان الأول والسيمفونية الكلاسيكية ، وفى عام ١٩١٨ سافر إلى أمريكا فى جولة فنية تكلفت بمصاريفها دار شيكاغو استقبل فيها بصورة أفضل حتى أن متعهد الحفلات (ايتا لوكمبانينى) تعاقد معه على كتابة أوبرا ٠

وعندما أتم بروكوفيف أوبرا (غرام البرتقالات الثلاث) رأى كامبانين أنه من الصعب تقديمها ولكنها قدمت فى نفس الدار فى الثلاثين من ديسمبر ١٩٢١ وفشل العرض ولم يقدم مرة أخرى إلا فى عام ١٩٤٩ فى دار الأوبرا بنيويورك حيث نجحت ، وفى عام ١٩٢٢ إستقر بروكوفيف بمدينة باريس وعمل بعض الوقت مع فرقة دياجيليف للباليه الروسى فعرضت له الفرقة فى الثامن من يونيو ١٩٢٧ باليه (عصر الصلب). وفى عام ١٩٣٠ قدمت له السيمفونية الرابعة ، وباليه (الابن الضال) ، ثم زار بروكوفيف بلاده خلال أعوام (١٩٢٧ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٢) وبعدها قرر العودة إلى بلاده بشكل نهائى حيث استقر بمدينة موسكو مع عائلته عام ١٩٣٤ ، وهناك استمر فى التأليف الموسيقى حتى آخر لحظة ٠

وفى عام ١٩٤١ عندما غزت القوات الألمانية روسيا كان بروكوفيف يعمل فى موسيقى باليه (سندريللا) فتركها جانبا ، وكتب العديد من المارشات العسكرية والأغانى مساهمة منه فى مساندة المعركة ٠ وفى العام التالى كتب صوناتة البيانو رقم (٧) التى عرفت بإسم (صوناتة ستالينجراد) لأنه خلد فيها البطولات التى قدمها أهل المدينة للتغلب على الصعوبات التى واجهوها أثناء الحرب ، وعن ذكريات الحرب كتب أوبرا (الحرب والسلام) ، وقد أمضى بروكوفيف السنوات الأخيرة من حياته فى منزله الريفى بالقرب من مدينة موسكو ، واستمر يؤلف برغم مرضه فى أغلب الأحيان حتى آخر لحظة

من حياته ، وتوفى فى الرابع من مارس عام ١٩٥٣ أثر إصابتــه بنزيــف فى المخ ٠ وفيما يلى نذكر أهم مؤلفاتــه : ـــ

*أولا : الأوبرا :*كتب أحد عشر أوبرا نذكر منها : ماجدالين ، غرام البرتقالات الثلاث ، الملاك المتوهج ، المقامر ، سيمون كوتكو ، خطبة فــى الدير ، الحرب والسلام ٠

ثانيا: الباليهات : كتب ستة باليهات هى (المهرج ، عصر الصـــلب ، الإبــن الضال ، روميو وجوليت ، سندريللا ، زهرة الصخر) ٠

ثالثا : الأعمال الأوركسترالية :كتب عدة سيمفونيات أهمها السيمفونية الخامسة والسادسة ، وخمسة كونشيرتات للبيانو ، وعــدد (٢) كونشــيرتو للكمان ، كونشيرتو للتشيللو والأوركسترا ٠

رابعا : مؤلفات الموسيقى المنزلية : عدد ٩ صوناتات للبيانو ، ٣ صـــوناتات للكمان والبيانو ، ٢ رباعية وترية ٠

خامسا : موسيقى فيلمين ، ومؤلف (بيتر والذئب) ٠

باليـــه روميــو وجولييت
(عن مسرحية روميو وجولييت)

موسيقى : سيرجى بروكوفيف

تصكيك الرقصات : ليونيد لافروفسكى

تصميم الديكور : لفرقة باليه أوبرا القاهرة (عبد الله العيوطى)

إخراج : عبد المنعم كامل

(١)التصميم الحركى

يدخل روميو فى المشهد الأول من الفصل الأول من ناحية اليسار وتدخل روزاليندا من ناحية اليمين ويتبعها روميو ملاحقا لها ومعتــذرا ، ثــم يــدخل صديقيه من نفس الاتجاه الذى خرجت منه روزاليندا محدثين روميو ، ثم يخرج الجميع ليبدأ أفراد العائلتين فى الظهور على خشبة المسرح فى رقصات تجمــع كل عائلة على انفراد .

والتصميم الحركى يوجد خط وهمى يحدد اتجاه العــائلتين الــذى يســاعد المشاهد على معرفة التضاد فى حركات كل منهما مما يعد تناسب واضح بــين المضمون الدرامى الذى يسرد الصراع بين العائلتين ، والباليه الذى يجسد ذلك من خلال حركات متنافرة إلى أن يشتعل العراك بينهم فى حركات قريبة مــن الحركات التى تؤدى فى المشاجرات التى تعكس حضارة حوض البحر المتوسط مابين إيطاليا ومصر ، كما أن المبارزة تحتاج مهارة فائقة وتدريب كبير لإتقان تلك الرياضة ، وينحصر الشجار بدخول حاكم فيرونا وإلقاء فتيــان الطــرفين سيوفهم أمام حاكم فيرونا إلا أن المصالحة تبدو ظاهريا ، ثم نجد جولييت تلهو مع صديقاتها فى المشهد الثانى فى سعادة وفرح إلى أن تدخل والدة جولييت من ناحية اليمين وتهديها فستان بمناسبة تقدم الكونت باريس لها إلا أنها فى نهايــة المشهد تسقط رداء من يدها معبرة عن عدم حبه ، ثم يدخل روميو وصديقيه فى

المشهد الثالث فى حالة تعبر عن رسم روميو لخطة التخفى التى ستمكنه من الدخول إلى قصر كابوليت .

ويبدأ المشهد الرابع برقصات داخل القصر تليق بتقليد القصور فى القرن السادس عشر والسابع عشر ، وهى رقصات بطيئة ذات خطوات طويلة مستقيمة وذلك لإظهار طبيعة الحياة فى تلك القصور ويطلق على ذلك الرقص الرقص التاريخى لأنه يرمز إلى مرحلة تاريخية سابقة ، وتعبر الخطوات الراقصة لصديق روميو عن طبيعة شخصيته المندفعة ، ويجسد التعبير الحركى إصابة كلا من روميو وجولييت بالحب تجاه الآخر من النظرة الأولى ، كما تعبر الحركة أيضا عن انكشاف أمر روميو المتخفى مما يجعل رد فعل ذلك حركات توحى بالانفعال والضيق من قبل الشاب تبالت ، وتخرج جوليت فى المشهد الخامس لمقابلة روميو ويعترف كلا منهما للآخر بحبه ويتعاهدا على الإخلاص إلى الأبد .

وفى المشهد الأول من الفصل الثانى يظهر أهل فيرونا فى حالة فرح إحتفالا بالعيد مع الاحتفاظ بالخط الوهمى لحركة كل منهما (عائلة كابوليت ، وعائلة مونتاجيو) أظعرت التعبيرات الحركية حالة فرح روميو الذى يرقص وتنتابه سعادة وفرح شديد بحبه الجديد ، ومن ثم عبرت الحركة عن حالة الترقب التى أظهرها أهل البلدة تجاه روميو بعد تسلمه الرسالة من قبل خادمة جولييت .

وفى المشهد الثانى فى دير الأب لورانسو تدخل جولييت باحثة عن روميو، وتذهب إلى الأب ليباركها، ثم يدخل روميو ويباركهما الأب عاقدا قرانهما، ثم تنتاب الزوجين فرحة كبيرة، ويتغير المشهد لنجد الحفل مستمر فى المشهد الثالث حيث نجد حركة نشيطة فى البداية تعبر عن حالة الترقب التى تنتاب أهل البلدة فى العيد إلى أن يدخل تيبالت الذى ينشب صراع بينه وبين

ماركشيو ، ويحاول كلا منهما قتل الآخر إلى أن ينتهى ذلك الصراع الذى يحدث بلبلة على المسرح من قبل أهالى فيرونا بمقتا ماركيشيو مما يجعل روميو يثور لمقتل صديقه الوفى الذى قتل إثناء ترقب الجميع ودهشتهم بل وتوديعهم وغشفاقهم عليه ، وبالتالى يرفع روميو سيفه وينازل تيبالت الذى يسقط صريعا بسيف روميو ، ولا تخفى الحركة حالة الحزن التى انتابت عائلة كابوليت لمقتل تيبالت ، وتدخل جولييت ، ثم يدخل حاكم فيرونا فيأمر بنفى روميو من المدينة مما كان له أثرا شدسدا على جولييت فقد حزنت عليه أكثر من حزنها على مقتل تيبالت فكأنما هى التى قتلت بفراق حبيبها عنها .

وفى المشهد الأول من الفصل الثالث يبدأ التأثير الفعلى على وجدان العشيقين من خلال حالة الحزن الشديدة التى فرضت عليهم، وبالتالى نرى حركات كل منهما حركات انهزامية تتناسب مع لحظات الفراق ، فهى حركات متباطئة توحى بالحزن وتمنى البقاء سويا إلى البد ، ويدخل والدى جولييت وباريس ويصر والدها على انعقاد زواجهما قريبا ثم يخرجون ، وتثور جولييت محاولة قتل نفسها بالخنجر ، فالمشكلة قد حاصرتها إلى درجة أنها فكرت فى قتل نفسها .

وتدخل جولييت فى المشهد الثانى إلى دير الأب لورانس شارحة له المأساة التى تحيط بها ، فهى معرضة للزواج من باريس فى حين أنها متزوجة من روميو ، ولكن الأب لورانس يباركها ويتفق معها على أن تشرب منوم لتبدو ميتة ، وبالفعل تشرب جولييت فى المشهد الثالث المنوم إلا أنها تبدو وكأنها شربت سم فنجدها تودع كل ماحولها حتى تستلقى نائمة على السرير ، وتدخل صديقاتها فى فرح لتهنئتها ويدخل والديها وعريسها باريس والخادمة التى تذهب وتكتشف أمر جولييت ، وتسود حالة من الحزن الرهيب على خشبة المسرح معتقدين أن جولييت ماتت .

وفى المشهد الرابع يبقى روميو فى المنفى فى حالة حزن شديد بحيث يفتح الستار فنجده ملقيا على الأرض منهزما إلى أن يدخل صديقه بنفيليو ليخبره بموت جولييت فينهار تماما ، فقد ماتت روحه قبل ان يموت جسده • ويصل روميو إلى مدافن كابوليت حيث ترقد جولييت ويحاول إيقاظها بلغة الرقص الذى تعودوا عن طريقها الإلتقاء روحيا إلا أنه يكتشف خطأ أنها ماتت فيحتضنها ويحملها عازما إنهاء حياته هو أيضا ، فيتناول السم الذى يقضى على حياته حيث يقبلها ثم يستسلم للموت الذى تمكن منه فى حين أن الحقيقة وصلت خطأ حيث تستيقظ جولييت من نومها باحثة عن روميو متفقدة المكان الموحش إلى أن تجده ملقى على الأرض ميتا ، فتأخذ خنجره وتقتل نفسها به ليموت الحبيبين فى مشهد مأساوى صرعى التعصب وتصلب الأفكار بين عائلتين هم فى الحقيقة الجناة الحقيقيين لتلك المأساة •

الموسيقى

نجد فى المشهد الأول من الفصل الأول موسيقى توحى بالترقب والانتظار من قبل روميو تجاه روزاليندا ، وتتصاعد تلك الموسيقى لتوحى بالتوتر والصخب أثناء صراع وتشاجر العائلتين مما يساعد على توهج الموقف وازدياده تعقيدا وسوءا ، ثم ينطفئ لهيب تلك الموسيقى بعد السيطرة على الموقف بوقف ذلك الشجار •

ونسمع فى المشهد الثانى موسيقى توحى بالسعادة والفرح والمرح والانطلاق ، تلك الحالة التى تنتاب جولييت وصديقاتها ، وكذلك أيضا تتناسب مع الموقف الذى تعرض فيه والدة جولييت عليها تقدم الكونت باريس لها على الرغم من عدم رضاء جولييت عن ذلك العريس ، لذا نجد الموسيقى تتأثر بحزن جولييت •

ونلاحظ فى المشهد الثالث أن الطابع النفسى للموسيقى فى الباليه يختلف باختلاف المكان والحدث، فالموسيقى فى ذلك المشهد تختلف عن الموسيقى فى المشهدين السابقين.

وبالانتقال إلى الموسيقى فى المشهد الرابع نجدها موسيقى فخمة تتناسب مع الاحتفالات داخل القصور والرقص التاريخى مما جعل الموسيقى تتناسب مع الحالة الاجتماعية الراقية لأهل كابوليت ، وتعكس الموسيقى فى ذلك المشهد حالة الحب التى وقع فيها كلا من روميو وجولييت من أول نظرة ، ثم تتقلب لتتصاعد فجاة عند انكشاف حقيقة روميو ، فتوحى بالتوتر عند سماع الفتى تيبالت صوت روميو ، وكذلك حالة الضيق الشديدة التى انتابته عندما تصور أحد أهل مونتاجيو موجود ليفسد عليهم الحفل .

أما الموسيقى فى المشهد الخامس تظهر تقابل الروحين وتواعدهما على الحب حتى الموت كما تتناسب مع حالة الفرح التى انتابت كل منهما وفى المشهد الأول من الفصل الثانى نسمع موسيقى تبرز حالة الفرح والسعادة التى انتابت أهل فيرونا خاصة روميو بعد تسلمه الرسالة من خادمة جولييت ، وموسيقى المشهد الثانى هادئة تربط الروحين إلى تزويج الب لورانسو لكلا منهما .

وتعد موسيقى المشهد الثالث إستمرارا للاحتفال توحى بالفرح والمرح إلى أن يدخل تيبالت الذى يحول مجرى الموسيقى من الفرح إلى التوتر بتشاجره الذى يصل إلى أقصى ذروته فى الصراع مع ماركشيو لتثور الموسيقى على تيبالت معبرة عن حزنها على ماركسيو ، وبالتالى تدق الموسيقى أجراس القدر الذى يحرك روميو ليقتل تيبالت ، ومن ثم تصرخ الموسيقى معبرة عن المأساة التى أصابت القتيلين ، بل وبعتاب جولييت لروميو حتى دخول حاكم فيرونا وحسم الأمر فيزداد حزن جولييت لنفى روميو .

والموسيقى التى غلبت على الفصل الثالث ذات إيقاع حظين ألقى بالعشيقين فى مفترق طرق ، بل ويتأزم الموقف أكثر برغبة والدى جولييت تزويجها من شخص آخر، ومن المشهد الأول إلى الخامس من الفصل غلب عليها الطابع الحزين ممتعا الجمهور مأساة أخرى ولكن من الموسقى والألحان حزنا على تلك النهاية المأساوية التى انتهت بمقتل العشيقين روميو وجولييت.

الديكور

الديكور فى المشهد الأول من الفصل الأول عبارة عن سوق وتظهر شوارع مدينة فيرونا بحيث يفتح الستار على ضوء القمر الذى يظهر فى البانوراما كما تظهر السماء الساحرة أثناء ملاحقة روميو لروزليندا ، ثم يختفى القمر لتشرق الشمس أثناء دخول أبناء عائلتى مونتاجيو وكابوليت إلى أن تصبح الشمس فى وضوح النهار وقت الظهيرة فتكسب حرارتها سخونة للموقف باشتعال الشجار بين العائلتين .

ويعد الديكور غير ملائم لأحداث الباليه التاريخية المرتبطة بالعصر الذى تدور فيه الأحداث الدرامية ، فالديكور به نظرة تجريدية باهتة إلا أنه يحسب له إعطاء مساحة كافية للراقصين فى حرية الحركة التى تعطى الراقصين القدرة على تملك خشبة المسرح مما يساعد الراقصين على أداء التشكيلات الحركية .

أما ديكور المشهد الثانى داخل منزل كابوليت ويظهر فى الواجهة باب المنزل ، وفى المشهد الثالث صمم ديكور خارج بيت كابوليت فى المدينة ، ويظهر روميو وصديقيه فى مساحة صغيرة من الفراغ على خشبة المسرح ليعبر الديكور بذلك على سرية الموقف أو انحسار خطة التخفى التى يرسمها روميو على الثلاث أصدقاء .

وديكور المشهد الرابع داخل قصر كابوليت المعد للاحتفال بينما يظهر القمر فى البانوراما ، وبالرغم من بساطة المنظر إلا أنه يظهر معالم البذخ والثراء ولكنه لا يتناسب مع العصر من حيث الطابع المعمارى ، ويتغير المشهد بمشهد أحد شوارع المدينة حيث نجد تيبالت يلاحق الثلاثة أصدقاء ، وفى المشهد الخامس (مشهد الشرفة) تحت أضواء القمر الساحر تظهر الأشجار على الجانب الأيمن من الديكور ، كما نجد فى العمق سور الشرفة ويرقص العشيقين معا فى فرحة شاهدا عليها القمر .

وداخل حجرة نوم جولييت فى المشهد الأول من الفصل الثالث وعلى يسار المسرح نجد سرير نوم جولييت ، وفى الخلفية يظهر القمر والسحاب إلا أن ذلك لا يتناسب مع طبيعة غرفة النوم التى من طبيعتها الانغلاق وإظهار ما بالخارج فكأن حجرة النوم بدون سقف أو حتى جدران مما يعتبر رؤية حديثة فى التصميم ، ومن ذلك المشهد إلى مشهد دير الأب لورانسو إلى حجرة نوم جولييت مرة ثانية . وينتهى الباليه فى المشهد الرابع والخامس بديكور طريق ينقل لنا صورة روميو فى المنفى ، وذلك فى الجزء الأمامي من خشبة المسرح ، بينما فى العمق المسرحى نجد قبر جولييت محاط بالورود فى حين أن ذلك الجزء لا يظهر إلا بإشتعال الإضاءة مما كان له اثر كبير فى انتقال الإحساس الذى يعيشه روميو لدى الجمهور ، فروميو يعانى من أثقال الخبر الذى فتك بقلبه فى حين أن الجمهور يرى ذلك المشهد الذى يعانى منه روميو .

الملابس.

ارتدى روميو فى المشهد الأول من الفصل الأول ملابس بيضاء ومن فوقها عباءة سوداء ، فهو بين الفرح للقاء روزاليندا وبين الحزن لهروبها منه ، بينما ترتدى روزاليندا رداء بنفسجى فهى تسحر روميو المتيم بها ، ويظهر التضادر فى ألوان الملابس بين عائلتى مونتاجيو وكابوليت بحيث يرتدى أحدهما

اللون الأخضر والآخر اللون الأحمر فى تنافر يظهر العـداء والضـغينة بـين الطرفين خاصة عند كلاهما معا ٠

وترتدى جولييت فى المشهد الثانى فستان أزرق يساعدها على الحركة بحرية معبرة عن حالتها النفسية السعيدة ، وترتدى صديقاتها رداء بمبى يلائـم الشباب وإقباله على الحياة ٠

ومن ناحية أخرى يتناسب من ألوان الديكور الحمراء ، وترتدى والدتها ثوب لامع خليط من اللونين الأسود الذهبى ويعكس مظـاهر الثـراء والمكانـة الاجتماعية التى تنتمى لها ٠

يظهر فى المشهد الرابع الحفل الذى يرتدى زواره أفخم الملابس التـى تعبر عن الثرياء من القوم ، وتتباين الألوان ما بين الأحمر مع الأسود لـبعض الفتيات والبمبى لفتيات أخرى ، بينما يرتدى الفتيان اللـون الأبـيض ، بينمـا يتخفى روميو فى ملابس بيضاء وجيليـه أحمر واضعا على وجهه قناع يخفى عينيه مما يجعله متفقا مع الأحداث الدرامية التى تقضى بأن حالة الصراع بـين العائلتين لا تسمح بظهور روميو دون تخفى٠

والمشهد الخامس يرتدى فيه روميو ملابس بيضاء وجيليـه أحمـر أى نفس ملابس الفصل السابق ، فروميو لم يذهب إلى المنزل قبل أن يرى جولييت فى حين ترتدى جولييت ملابس بنفسجية اللون لتصبح هى سحره الحالى وليست روزاليندا ٠

أما ملابس المشهد الأول من الفصل الثانى فهى نفس ملابـس الفصـل الأول ، حيث نرى العائلتين مع اختلاف بسيط وهو ارتـداء فتـاتين لملابـس خضراء وبرتقالى تظهر نوع من الحس المرح والفرح الذى ينتاب الناس يـوم العيـد ، كما يرتدى روميو ملابس بيضاء وجيليه بنفسجى ، فالفرح يعم الجميع خاصة روميو الذى يتسلم رسالة جولييت من خادمتها التـى ترتـدى ملابـس

صفراء ، ويرتدى الراهب في المشهد الثاني ملابس بني غامقة معلقا الصليب على صدره وقبعة الرهبان لتبرز الملابس بذلك طبيعة عمله كراهب داخل الكنيسة فى حين ارتدت جولييت ملابس بيضاء لتعبر عن لقاء روحها ، ويرتدى روميو ملابس بيضاء وجيليه بنغسيجي ، ونلاحظ أن تلك الملابس لم تتغير حتى نهاية الباليه ، ولذلك توظيف درامى حيث أن تلك الملابس التى عاشت وعاصرت أوقات الحب والسعادة هى تلك التى ستشهد المأساة إلى نهايتها مما يجعل ذلك راسخا فى عقل الجمهور ويزيد الموقف تأثيرا وإيلاما .

المراجـــــــع

١- اشيلى ديوكس – الدرامـــا – ترجمة محمدود خيرى

٢- بول هنرى لانج ــ الموسيقى فى الخضارة الغربية من عصر الباروك إلى الكلاسيكى

٣- بيير ميشـــو – تاريخ الباليـــه

٤- درينـــى خشبــة – أشهر المذاهب المسرحية

٥- رشــاد رشـــدى – نظيـــة الدرامـــا

٦- زيـــن نصــــار – آفــــاق المســرح

٧- فاطمة عبد الحميد السعيد – الأسس العلمية والتشريحية لفــن الباليه

٨- لويـــس عـــوض – البحث عن شكسبيـــتر

٩- مجلـــة المســـرح – العدد الأول – يونيو ١٩٨١

١٠- مجلـــة المسرح – العدد ١٦ – ابريل ١٩٦٥

١١- محمد مندور – الكلاسيكية والأصول الفنية للدرامـــا

١٢- مطـــران خليل مطـــران – الملاهـــى والمآســـى الكاملـــة لشكسبير

١٣- نوفيـــر – رسائل عن الرقص

١٤- ودود فيظى – ماجستير بعنوان العلاقة بين الباليه والدراما

١٥- ويلسون – معجم الباليه – ترجمة محمود خليل النحاس

ترقيم عزف بعض المقامات العربية على آلة العود لمسافة ديوانين لتذليل الصعوبات المتعلقه بها

د. ماري البير ميشيل نخله(*)

مما لاشك فيه ان آلة العود منذ القدم آله اساسيه فى الموسيقى العربيه وايضا الغربيه، فهى دائما مصاحبه للمغنى وايضا الملحن لعذوبة صوتها الذى يساعد الملحنين على ابتكار الحانهم ومؤلفاتهم من خلالها، وتعتبر من اهم الالات الموسيقية العربية انتشارا فى جميع انحاء العالم العربى للدور الكبير الذى تلعبه فى مصاحبة الغناء .

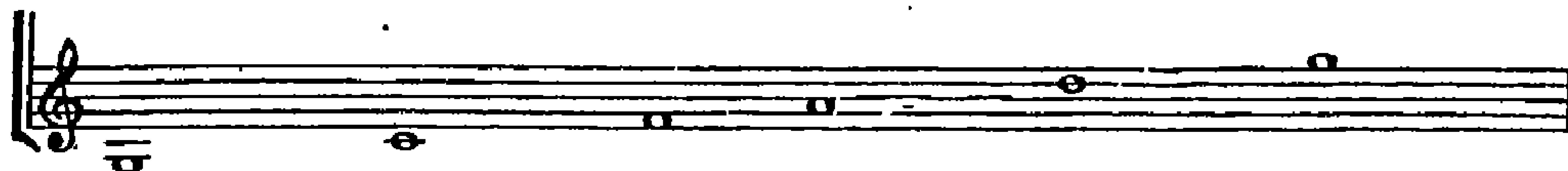
ولقد انتقلت آلة العود الى اوربا عن طريق الاندلس والحروب الصليبيه ولقد حملت آلة العود لواء التطور الموسيقى فى اوروبا خلال العصر الوسيط وعلى الاخص فى تطور الموسيقى الاليه فى العالم، إذ كانت اول آله موسيقيه تُكتب لها مؤلفات موسيقية آليه خالصه فى اسلوب يختلف عن الإسلوب المستخدم فى الكتابه للاصوات البشريه .

وتطورت آلة العود فى اوروبا تطورا كبيرا وزاد عدد اوتارها كما ذكر سباستيان فيردونج Sebastian Virdung وهو رجل دين وعازف بارع للاؤرغن ومؤلف موسيقى وكاتب، ويعتبر كتابه عن الالات الموسيقيه وعلى الاخص فى تطور صناعاتها من أهم الكتب التى ألفها، ولقد ذكر ايضا ان عدد اوتار العود فى عهده كان ستة ازواج .

(*) مدرس بقسم آلات، تخصص عود بالمعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون.

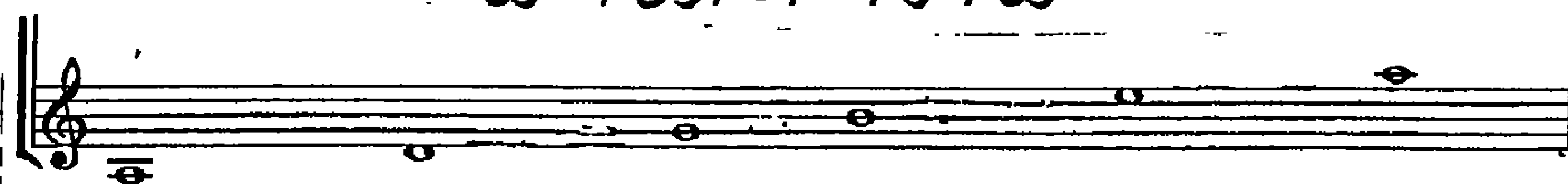
ولقد اشتهرت صناعة الة العود فى اوروبا فى مناطق عديده مثل ايطاليا والمانيا وكان هناك بعض الاختلاف فى عدد اوتار العود ولكن بالتحديد فى عام ١٤٥٠ نجد الدليل على ان عدد اوتار العود كان (١١) وترا تُشكل خمسة ازواج ووترا مفردا؛ أى ان كل زوج من الأوتار كان من طبقه صوتيه واحده أما الوتر المفرد فكان يمثل اكثر اوتار العود حِدّةً فى الطبقه الصوتيه، ويعرف هذا العود باسم العود ذى الستة اوتار وكان يضبط كالتالى :

لا / رى / صول / سى / مى / لا



أو كالتالى :

صول / دو / فا / لا / رى / صول



وكانت توضع اماكن العفق على رقبة العود بواسطة دساتين لذلك فإن المدونات الموسيقية لالة العود كانت مهمتها الاساسيه هى توضيح اماكن العفق(*) على رقبة العود وتعتبر المدونات الموسيقيه التى نُشرت للمقطوعات الموسيقيه التى كُتبت لالة العود فى اوروبا ثروه فنيه لاتقدر بثمن، فهى تمثل فترة من اهم فترات تطور الفكر الانسانى، ويرجع تاريخ اقدم هذة المدونات الى القرن السادس عشر وهى توضح الى اى مدى استطاع الموسيقيون فى اوروبا ان يعملوا على تطوير موسيقى آلة العود الى حد مذهل .

(*) التدوين الجدولي (Tablature).

وكل هذه المحاولات تعتمد على استخدام الحــروف الابجديــه او الارقام لتحديد اماكن العفق على رقبة العود(١) .

ولأهمية مكانة هذه الآله فى الموسيقى العربيه والغربيه ايضا كمــا استعرضنا فيما سبق لذا رأت الباحثه ضرورة وضع ترقيم يُسهل عــزف المقامات فى الموسيقى العربيه بدقه على رقبةالعود على مسافة ديــوانين لخروج اصوات نغمات هذه المقامات بطريقه صحيحه ودقيقه ومنضبطه .

مشكلة البحث :

رأت الباحثة إن بعض الدارسين لعزف آلة العود يجدون صــعوبه فى ضبط الاصابع خاصه فى الديوان الثانى للمقام ومن هنا جاءت فكــرة عزف بعض مقامات الموسيقى العربية لمسافة ديوانين بترقيم اصابع اليــد اليسرى لتذليل هذة الصعوبات حتى يتمكن العازف من عزفها من خــلال هذا الترقيم بسهوله ودقه وسماع النغمات منضبطه بعد تحديد اماكن العفق الصحيحه فى هذة المنطقه على رقبة العود .

أهمية البحث :

إمكانية عزف مقامات الموسيقى العربية فى ديوانين بواسطة ترقيم دقيق لاصابع اليد اليسرى ينعكس على عزف المقامات والالحان فى هــذه الطبقه فتُسمع النغمات بشكل دقيق وسليم .

(١) أحمد المصري: المجلة الموسيقية العدد ١٤، فبراير ١٩٧٥، ص٢٤.

هدف البحث :

إيجاد ترقيم اصابع يسهل الوصول الى الهدف المطلوب وهو عزف المقامات العربيه لمسافة ديوانين بطريقـه صـحيحه وسـهله وللالحـان المصاغه منها .

عينة البحث :

إختارت الباحثه ستة مسارات مقاميه تطبق على النغمات الاتيه :

- **نغمة اليكاه**
- **نغمة العشيران**

١. طابع مقام اليكاه
٢. مقام البياتى
٣. مقام العجم
٤. مقام النهاوند ذو الحساس
٥. مقام الكرد
٦. مقام الحجاز

واختارت الباحثه ثلاث مسارات مقاميه تطبق علـى درجـة العجـم عشيران :

١. طابع مقام العجم
٢. مقام شوق افزا
٣. مقام عجم مرصع

واختارت الباحثة ثلاث مسارات مقامية تطبق على درجة العراق :

١. طابع مقام العراق
٢. مقام راحة الارواح
٣. مقام بستنيكار

واختارت الباحثة ستة مسارات مقامية تناسب درجة الراست :

١. طابع مقام الراست
٢. مقام تبريز
٣. مقام النهاوند
٤. مقام الحجازكاركرد
٥. مقام الحجازكار
٦. مقام النواثر

مع وضع الترقيم المقترح لاصابع اليد اليسرى للعزف صعودا وهبوطا حيث تفيد الترقيمات المقترحه فى تذليل الصعوبات التى من الممكن ان تواجه الدارس خصوصا فى منطقة الديوان الثانى .

وجدت الباحثه اتفاق معظم الاساتذه على اسم مقام اليكاه فيما عدا الدكتوره / سهير عبد العظيم على النحو التالى :

١- فى كتاب نظريات الموسيقى العربية للاستاذ / حبيب ظاهر عباس يوجد تصوير مقام الراست على درجة اليكاه صعودا ومجلس افروز هبوطا تحت مسمى مقام اليكاه .

٢- فى كتاب تراث الموسيقى العربيه للاستاذ /عبده قطر مقام اليكاه صعودا راست على اليكاه وهبوطا مجلس افروز .

٣- كتاب المنهج الحديث للدكتوره / ليندا فتح الله والاستاذ / محمود كامل مقام اليكاه صعودا راست على اليكاه وهبوطا مجلس افروز .

٤- كتاب الدكتوره / سهير عبد العظيم اجندة الموسيقى العربية نجد تصوير مقام الراست على درجة اليكاه وديوان أعلى جواب النوى قشطه وهو المرجع الوحيد تحت مسمى نوى قشطه .

التطبيق العملي

ستة مسارات مقاميه على درجة اليكاه :

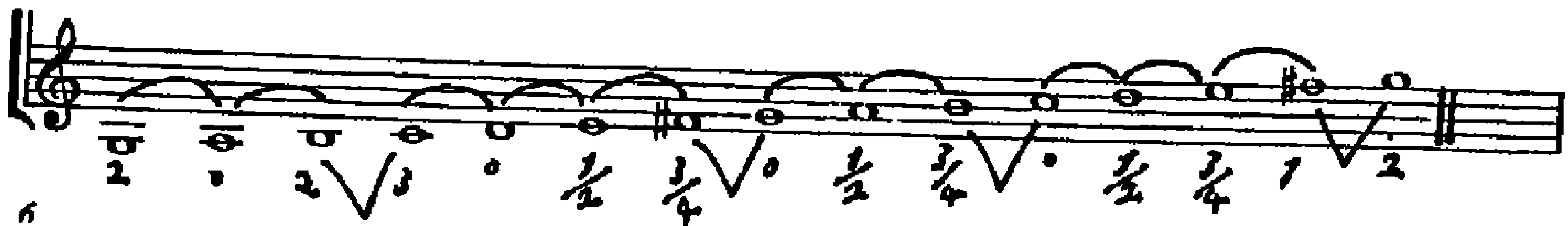
١ – تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام اليكاه



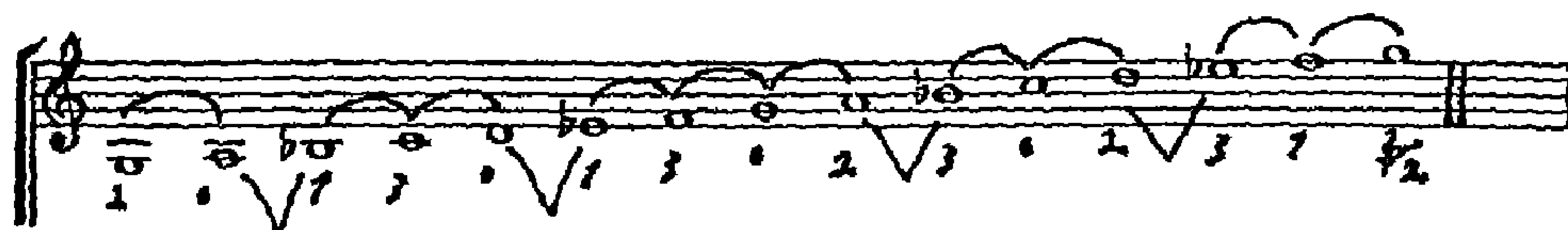
٢– تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام بياتى على اليكاه



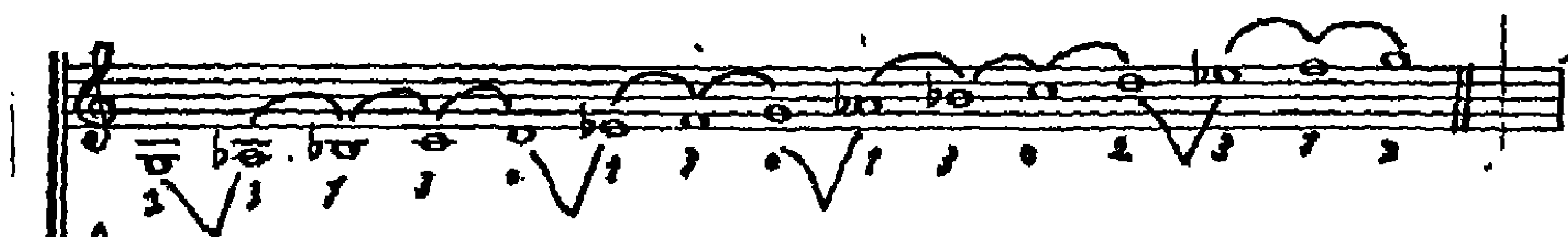
٣– تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام عجم على اليكاه



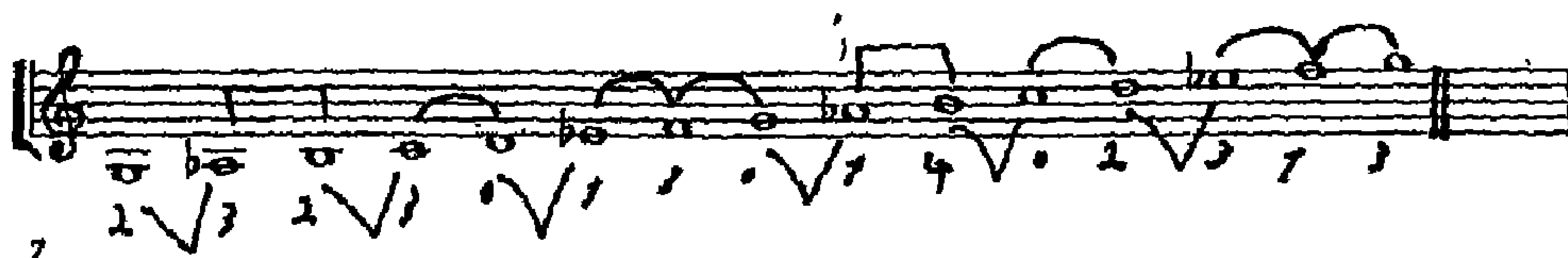
٤- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام سلطان يكاه



٥- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام كرد على اليكاه



٦- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام حجاز على اليكاه

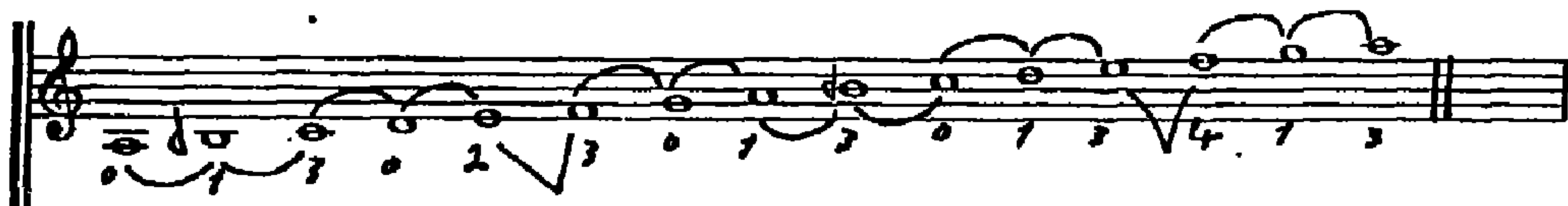


ستة مسارات مقاميه على درجة الحسينى عشيران

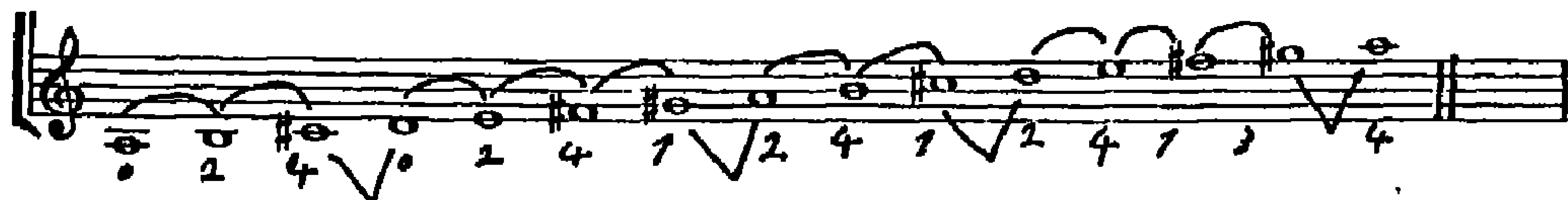
١- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام راست على درجة الحسينى عشيران



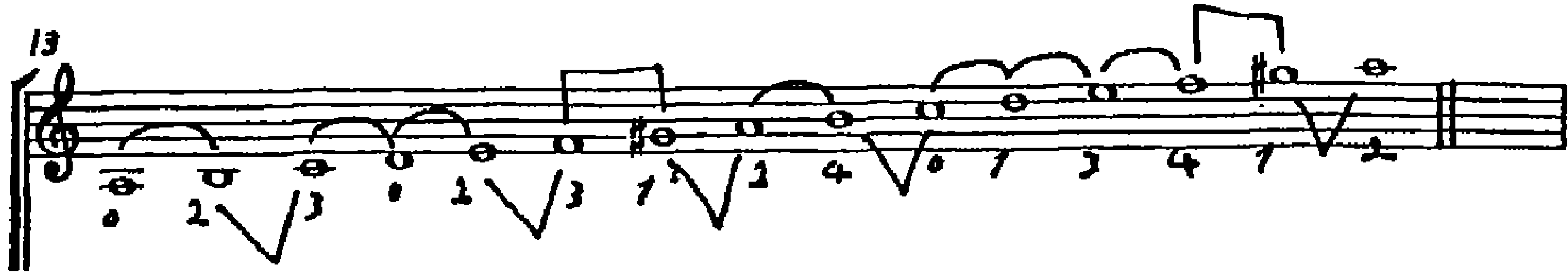
٢- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام بياتى على العشيران



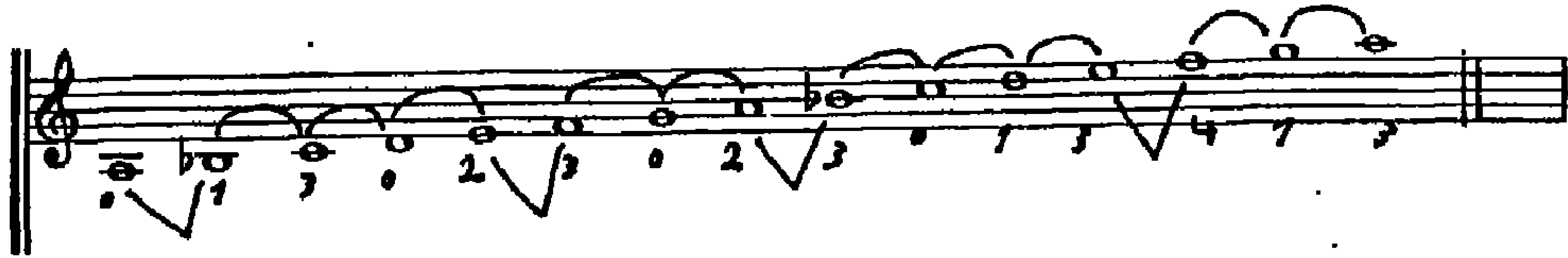
٣- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام عجم على العشيران



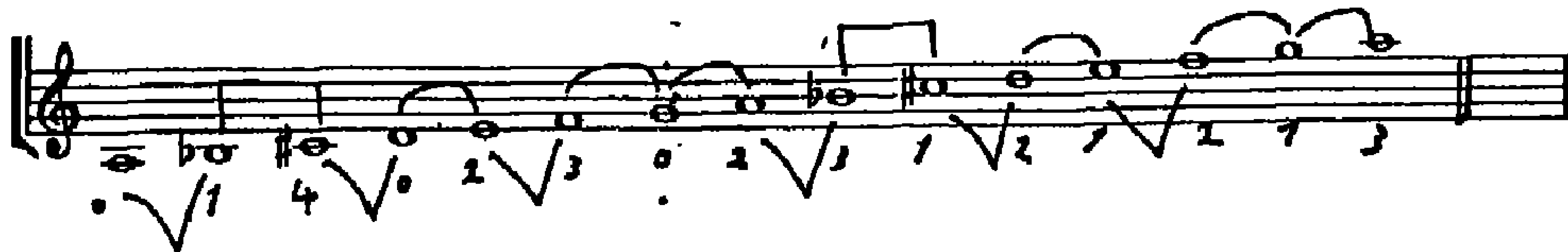
٤- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام نهاوند على العشيران



٥- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام كرد على العشيران



٦- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام حجاز على العشيران

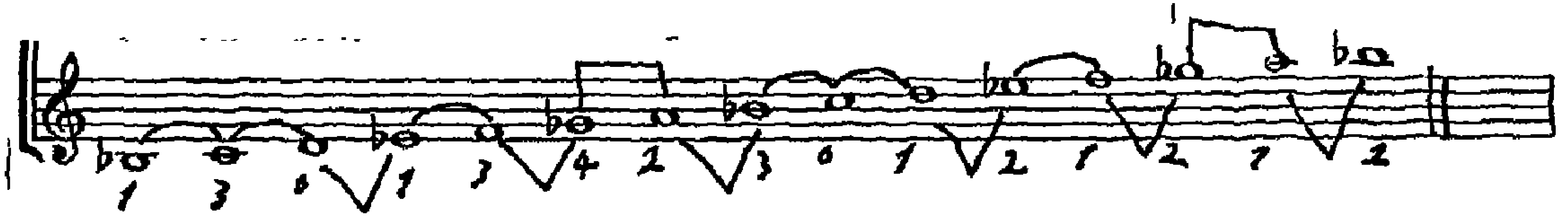


ستة مسارات مقاميه على درجة العجم عشيران

١- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام العجم على درجة العجم عشيران



٢- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام شوق افزا



٣- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام عجم مرصع



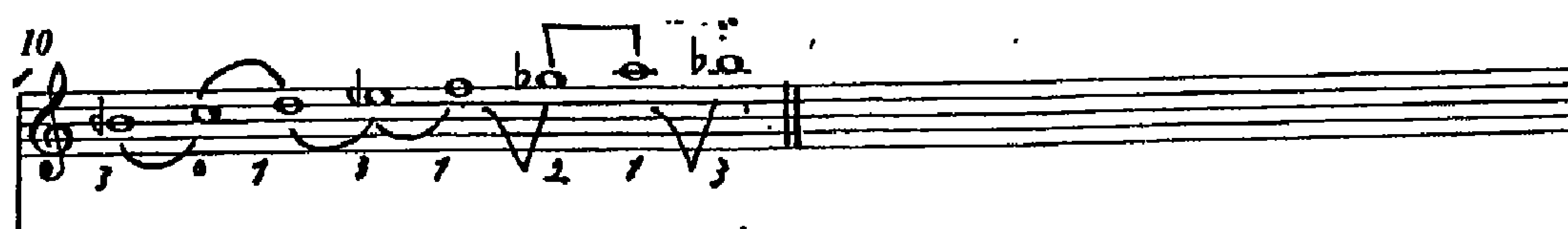
٤- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام عراق



٥- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام راحة الارواح

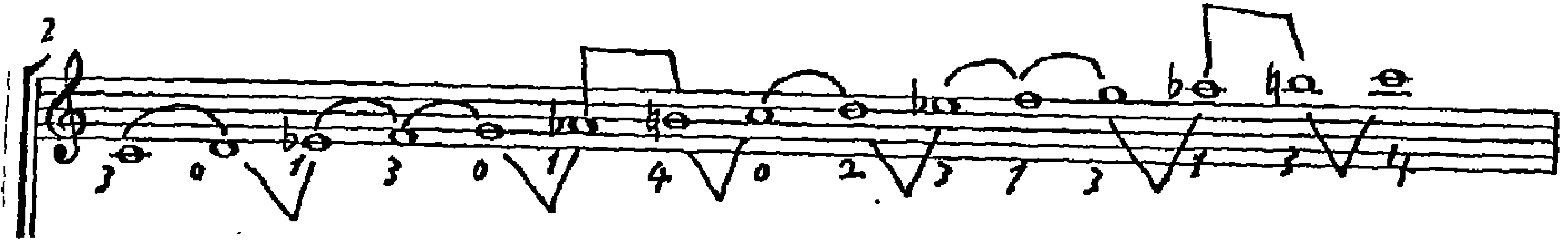


٦- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام بستنيكار

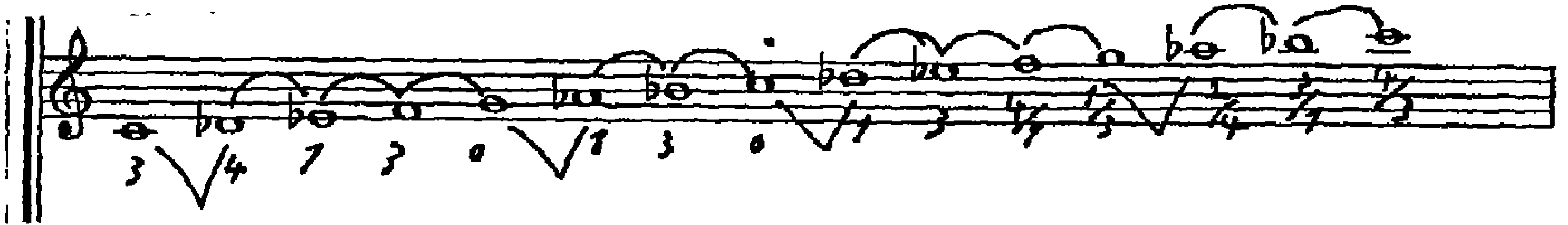


ستة مسارات مقاميه على درجة الراست

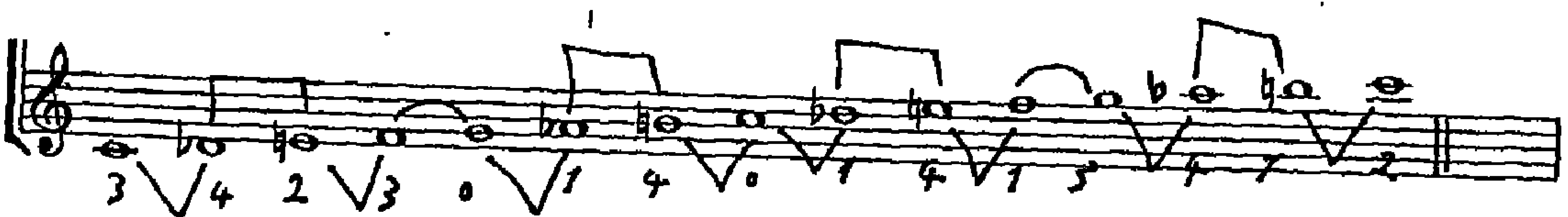
١- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام النهاوند ذو الحساس (دو الصغير)



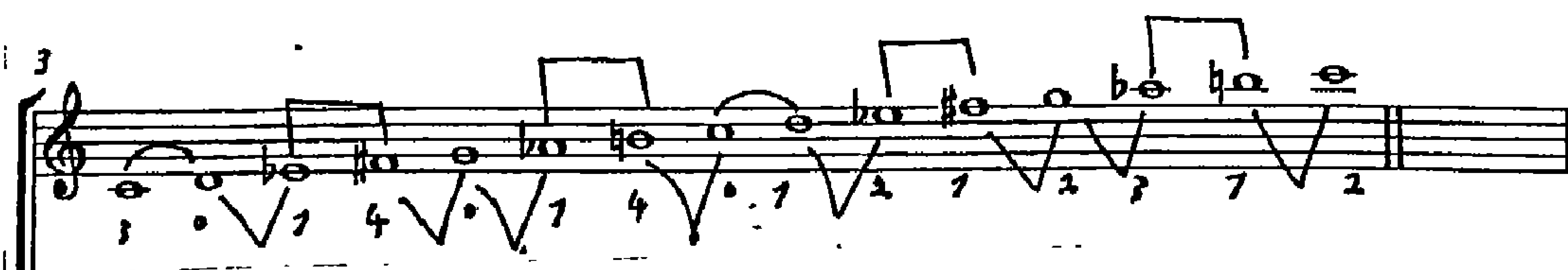
٢- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام حجاز كار كرد



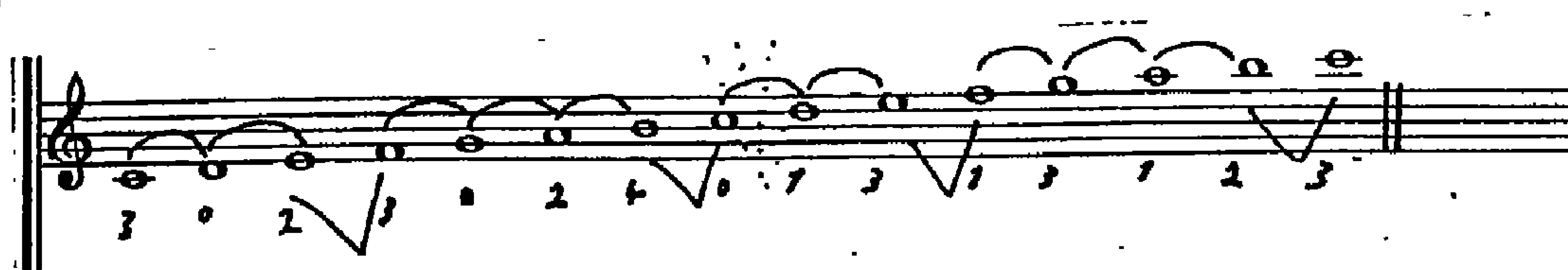
٣- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام حجاز كار



٤- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام نوأثر



٥- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام تبريز



٦- تقدم الباحثه فيما يلى ترقيم مقترح لمقام الراست

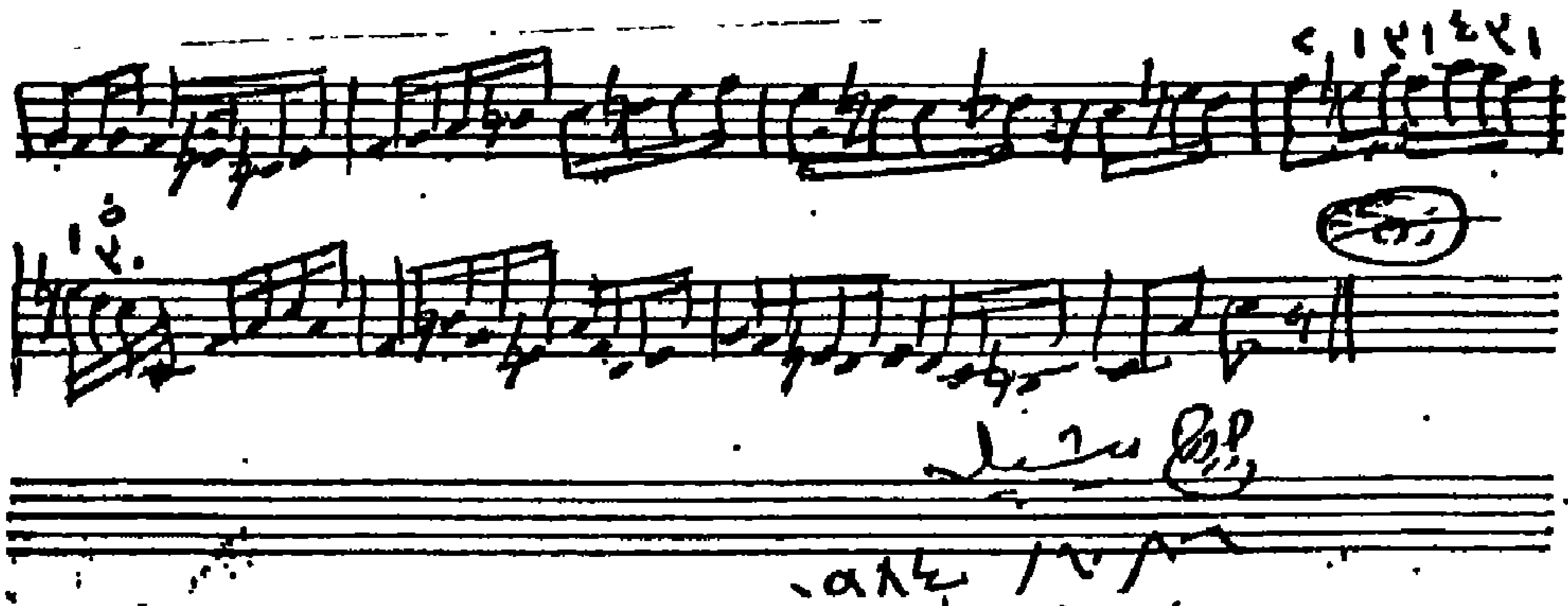


نموذج موسيقى لترقيم مقترح لاصابع اليد اليســرى خــاص بالديوان الثانى :

١- تقدم الباحثه ترقيم مقترح للخانه الثالثه من لونجا عجم عبد الفتاح صبرى



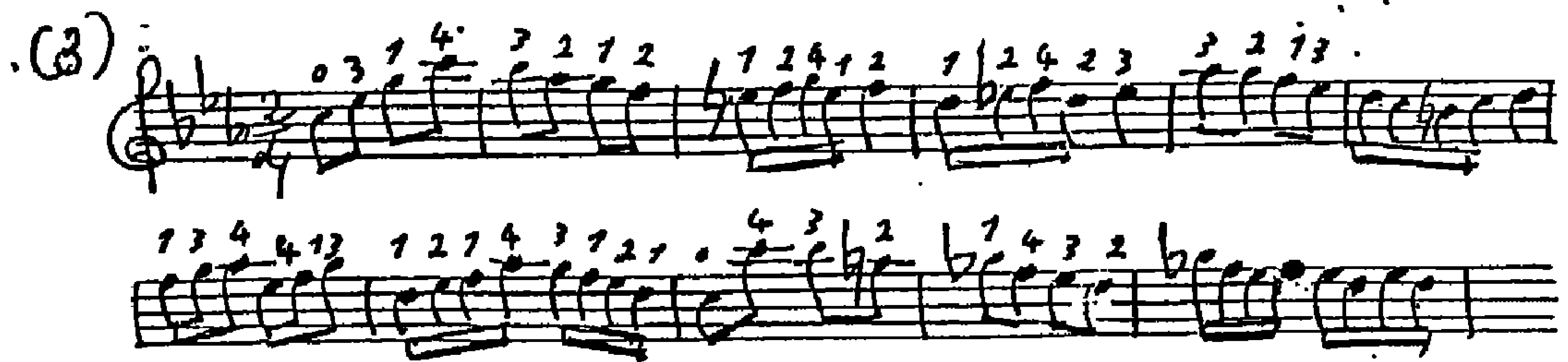
٢- تقدم الباحثه ترقيم لجورج ميشيل للخانه الرابعه من لونجا حجاز كار جورج ميشيل



٣- تقدم الباحثه ترقيم مقترح للخانه الثالثه مـــن ســـماعى نهاونـــد يوسف باشا



٤- تقدم الباحثه ترقيم مقترح للخانه الثالثه من لونجا نهاوند جـــورج ميشيل



٥- تقدم الباحثه ترقيم لجورج ميشيل للخانه الثانيه من سماعى عجم عشيران توفيق الصباغ



٦- تقدم الباحثه ترقيم لجورج ميشيل للخانه الثالثه من سماعى عجم عشيران توفيق الصباغ



٧- تقدم الباحثه ترقيم لجورج ميشيل للخانه الرابعه من سماعى عجم عشيران توفيق الصباغ



نتائج البحث

ترى الباحثه ان الترقيمات الجديده التى كتبتها لعينـــة البحـــث ستفيد الدارسين لعزف الة العود فى تسهيل صعوبة ضبط اداء اصابع اليد اليسرى وخاصة فى الديوان الثانى .

المراجع

١. احمد المصرى : المجلة الموسيقية العدد١٤ فبراير ١٩٧٥

٢. حبيب ظاهر عباس : نظريات الموسيقى العربيـــة، مـــن اصــــدارات معهد الدراسات النغمية العراقى ١٩٨٦

٣. ليندا فتح الله ومحمود كامل : المنهج الحديث لدراسة العــود، مكتبـــة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٧

٤. سهير عبد العظيم : اجندة الموسيقى العربية، جامعة حلوان، القاهرة .

٥. عبده قطر : تراث الموسيقى العربيه

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدى

التباين بين الشرق والغرب وانقسامية الثقافة في رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال)

د. وفاء عبد القادر مصطفى(*)

تتناول الدراسة الحالية التناقض بين الشعوب والغرب الذي أثر على انقسامية الثقافة في رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال). ومسألة الشرق والغرب تتضمن مسألة الشمال والجنوب فهي علاقتنا بالحضارة الأوروبية. فالرواية تعد تجسيداً للعلاقة المتوفرة بيننا وبين الغرب. وتهدف الدراسة إلى إظهار البعد الفلسفي لفكرة الاستعمار وما تحويه من دلالات جسيمة وعرقية أدت إلى شعور مطبق بالدونية من قبل اللاّغربي وحيث أن الاستعمار قد بُني تأسيسا على مبدأ تفوق الجنس الأبيض فلا تخلو تداعيات هذا الفكر من احتقار لكل ماهو غير أوربي وغير أبيض مدعمة ذلك بمبادئ التفرقة العنصرية.

ففي الرواية يمر البطل – مصطفى السعيد – في أزمة هوية وانقسامية ثقافية، فهو شرقي يسعى جاهداً لأن يكون جزءاً من المجتمع الغربي من خلال تبين قيم ومعايير هذا المجتمع . وفي الوقت ذاته ليس بمقدوره التدخل التام منة موروثه الثقافي والعرقي، حيث يقف لون الأسود حائلا بينه وبين التوحد مع الثقافة الغربية، فهو يمثل للغرب: الآخر، وإذا لم يبق له من شخصيته القومية إلا لونه واسمه لكان نفيه لهذه الشخصية هو الثمن الذي يدفعه للولوج إلى عالم الغرب حيث عقدت خيوط المأساة، ولكن لم يجب أياً من عشقاته، لأنه كان يعلم اليقين أنه قادم من عالم آخر وأن بينه وبينهن عصوراً من العنف الدموي الذي صنعه المستعمرون الأوربيون. فالصراع بين الشرق والغرب أو الجنوب والشمال ليس صراعاً بين وجهين متضاربين للحضارة الإنسانية وإشكاليتين تاريخيتين.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو هل بإمكان التواصل الثقافي وانتصار القيم الإنسانية النبيلة أن تجعل من الانقسامية نوعا من التكامل يهدف إلى التغلب على الصراعات العرقية وتحقق وحدة الإنسانية، أم سيظل – كما يزعم رديارد كيلنج – الشرق شرقاً والغرب غرباً ولن يلتقيا أبداً؟!

(*) مدرس بكلية الأدب، قسم اللغة الإنجليزية، جامعة قناة السويس.

- ____________. "Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism" . (in) The Politics of Theory. Ed. Francis Baker. Colchester: University of Essex Press, 1983.

- Baraka, Amiri. Home: Social Essays. New York, 1966.

- __________. The System of Danti' s Hill. London, 1966.

- Cachia, Pierr. An Overview of Modern Arabic Literature. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990.

- Fanon, Frantz. Black Skins, White Masks. Trans. Charles L. Markman. London: Pluto, 1986.

- Higazi, Ahmed A. Seasons of Migration to the North (1), (2), (3). Al-Ahram News Paper, January, 19, 26, and Feb., 2. Cairo: Al-Ahram Publishing Org., 2000.

- Kovel, Joel. White Racism: A Psychology. London: Free Association, 1988.

- Saleh, Tayeb. Seasons of Migration to the North. Translated by Denys, Johnson- Davis. London: Cox& Wyman LTD, 1976.

- Said, Edward. Orientalism. New York: Long man, 1978.

- ____________. "Crisis in Orientalism. (In) Modern Criticism and Theory. Ed. By David Lodge. New York: Long man, 1993.

- ___________. The Politics of Knowledge. (In). Contemporary Literary Criticism. Ed. By Robert Con Davis and Ronald Schliefer. New York: Longman, 1999.

- Strotton, Florence. Contemporary Arabic Literature and the Politics of gender . London: Routledge, 1994.

WORKS CITED

- Abousenna, Mona. Literature and Culture. Cairo: The Anglo- Egyptian Bookshop, 1985.
- ________. Drama in Secular and Fundamentalist Perspectives. Cairo: the Anglo- Egyptian Bookshop, 1999.
- Aschcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. Key Concepts in post- Colonial Studies. London/ New York: Routledge, 1998.
- ________. The Post Colonial Studies Reader. London/ New York: Routledge, 1995.
- ________. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London & New York: Routledge, 1989.
- Azim, Firdus. The Colonial Rise of the Novel. New York: Routledge, 1993.
- Badawi, M. M. A Short History of Arabic Literature. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Bagabas, Omar Abdullah. "Tension between Self-Assertiveness and Marginality in Coetzee's The Heart of the Country and Foe." (in) Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo University, Vol. 63, N. 3, July, 2003.
- Bhabha, Hami K. The Location of Culture. New York: Routledge, 1994.
- ________. " Cultural Diversity and Cultural differences." The Post Colonial Studies Reader. Eds. Aschcroft, Bill. London/ New York: Routledge, 1995.

One possible way through which we can deconstruct the hierarchical superior/ inferior relationship between West and the East is to connect the two into a complementary relation, in which these oppositions are dependent on one another. It is a transformation of subordination and prejudice into equality and tolerance. Maintaining positive human emotions across the colour bar offers an alternative to the animosity and radical prejudice which tears humanity apart. To conclude, Seasons of Migration to the North is a plea against those who "see with one eye, speak with one tongue and see things as either black or white, either Eastern or Western" (Seasons of Migration to the North. 151), an assertion of the need for a more radical relationality that draws the full consequences of the emphasis on hybridity and intercultural contact which represent the core of cultural integration.

the shining embodiment of these values". (Seasons of Migration to the North)

Moreover, Western people are, above all, human beings, exactly like the Eastern. The narrator in Seasons of Migration to the North tells us that when he was asked if the people in England were like [us], or were they different, his people were:

> surprised when I told them that the Europeans were, with minor differences, exactly like them, marrying and bringing up their children in accordance with their principles and traditions, that they had good morals and were in general good people. (3)

He had more to say, but he preferred not to do; he wanted to say that:

> Just like [us[, they are born and die, and from the journey from the cradle to the grave they dream dreams some of which come true and some of which are frustrated; that they fear the unknown, search for love and seek contentment in wife and child; that some are strong and some are weak; that some have been given more than they deserve by life, while others have been deprived by life, but that the differences are narrowing and most of the weak are no longer weak. I did not say this to Mahjoub, though I wish I had done so, for he was intelligent; in my conceit I was afraid he would not understand. (3-4)

civilization. As our culture has been influenced by other cultures throughout the different phases of history, it has influenced these cultures. This interaction has produced periods of renaissance. Cultural interaction does not mean that we should sacrifice our cultural heritage, on the contrary, it implies the necessity of emphasizing the positive aspects of our local culture. We should not make of it a shell that isolates us from other cultures, otherwise it will be suffocated:

> Within the view of separate cultures, there is no room for cultural assimilation or cultural borrowing, let alone cultural integration, while cultural continuity and cultural unity are totally excluded. Hence identity is conceived of in terms of "sameness" or "unity" is discarded in favour of "difference "and "diversity". (Abousenna, 1999. p. 103)

Indeed, as Nigel Mandy observes, that "discrimination on the grounds of class, race or color has occurred throughout history..." (8). Yet, the white can get a better picture of the real predicament of the black, once the latter's history is presented from an African view point, bringing deeper insight, better understanding and more concern to the silenced other. Instead of viewing Non- Westerns or non-white as cruel, greedy, and revengeful, the white will recognize that "in their thoughts, aspirations and values, many Africans love and honour justice and admire integrity and generosity, and love their country as

Her failure to convince the representatives of the patriarchal authority, her father and her new husband, with the radical changes that occurred in her life and personality as a result of getting married to Mustafa Sa'eed leads her to the double act of murder/ suicide. She rejects the colonization of her body. She refuses to be silenced and marginalized in order to survive. She prefers death to being submissive to the colonizing authority of the patriarchal system represented by Wad Rays.

As a matter of fact, we are not involved into a constant conflict with the West. Indeed we have rejected colonialism and adopted a nationalistic struggle for freedom and independence. But the West also represents a cultural and a humanistic ideal that should not be ignored. Some intellectuals believe that the Western culture is the antithesis to ours, and accordingly we should protect ourselves against it, and against the cultural invasion it represents in order to keep authenticity:

> Authenticity is a term frequently used in developing countries to distinguish its national identity, and it is a counterattack against Imperialism, which has alienated these countries from Western culture. (Abousenna 103-4)

The Western culture does not only imply colonialization; on the contrary, it has enriched the human heritage and contributed to the development of the universal human

which is modern Europe, and discovers there what had been hidden deep within him.

(Contemporary Literary Criticism,150)

One of the most positive things that Mustafa Sa'eed has acquired from the European society in general, and from his frustrated relationship with Jean Morris in particular; is that when he married Hosna, he taught here that a woman should not be forced to offer her body to a man against her free will, that a woman has the right to reject any physical relationship, even if this rejection may cost her life. Hosna is a superior character. She is superior to Mustafa, whose identification with his countrymen, whom he had portrayed with "a clarity of vision and sympathy that approached love" (151), is redemptive. Saleh creates a female character, who emerges with a kind of strength that comes from her ability to identify with her image of the free woman. The novel discusses the strength of will of this particular character, the young woman who is incredibly strong and intelligent, weak in body and perhaps arguing any position. This is largely due to the fact that she is a woman, and of little concern in a male- dominated world, where women "belong to men, and a man is a man even if he's decrepit" (99).

Hosna represents the feminine subject who rebels against the patriarchal authority in the Sudanese rural society. She can no longer exist within the social structure that defines her role for her; the traditional obedient, submissive wife/ daughter.

Seasons of Migration to the North is an illustration of the ambivalent relationship between "Us" the East and the "Other", the West. According to some intellectuals, this tension can be overcome either through establishing positive cultural interaction or through the victory of the common fundamental human emotions such as love. According to others, it is impossible to overcome this tension because the history of relationship between the two worlds is a history of violence and bloody struggle that ends up only with the victory of one of them over the other. As we have seen in the novel, the conflict between the East and the West or rather the South and the North is not a conflict between two sides of the world; it is the conscious conflict between two histories or phases of development, or two conditions for establishing a civilization.

Indeed, the protagonist's confrontation with the West was not ultimately catastrophic; living in England taught him new methods and positive cultural values. In "The Politics of knowledge" Edward Sa'id observes that:

> The power and interest of... Tayib Salih's Seasons of Migration to the North is not only how it memorably described the quandary of a gifted young Sudanese who has lived in London but then returns home to his ancestral village along side the Nile; the novel os also a re-writing of Conrad's Heart of Darkness, seen now as the tale of someone who voyages into the heart of light,

just a direction, but an ideology: "in her eyes, I was a symbol of all her hankerings. I'm south that yearns for the North and the ice"(30). The competition between the North and the South in both the minds of the protagonist and the narrator is present throughout the novel. Along with this, Mustafa embodies an "icy" aura and contends to have no feelings or emotions, just a heartless and reckless person. The two aspects are present together in the passage dealing with a white woman, with whom he had a love affair,

> For a moment I imagined to myself the Arab soldiers' first meeting with Spain: like me at this instant setting opposite Isabella Seymour, a southern thirst being dissipated in the mountain passes of history in the north. However, I seek not glory, for the likes of me do not seek glory. (42)

Mustafa was longing to be one with the north and leaves the south behind. But with the presence of the Jean Morris scandal, he retreats to the south, his native country. However, he never truly divorce himself from the north and this is evident when the narrator enters Mustafa's study after his death and finds a shrine to the North within the brick construction and the items within, includes the extensive collection of books and photographs. The presence of this room proves that Mustafa was still enticed by the North even though he could no longer physically live there and the recreation of it in his study in Sudan serves as a tribute to his past.

together, then each had gone his way" (23). According to Mrs. Robinson, the British woman who was his guardian in Cairo, Mustafa Sa'eed was a tortured child" (147), who had

> the mind of a genius, but he was unstable; he was incapable of either accepting or giving happiness other than to those he really loved and was loved by, like me and Ricky. (148)

His love affairs with white women represent a transformed manifestation of his ardent desire to assert his identity in a community of white people. Jean Morris becomes the living incarnation of his inferiority. His knowledge of the lack of viability of their marriage threatens his sense of emotional security. His sense of morbidity and his urgent demand for revenge embody his desperate appeal for love in a house of hatred in which all positive human emotions of love are suffocated. His frustrated sexual desire for his unattainable wife drives him to direct all his passions towards the act of murder. By killing Jean Morris, Mustafa Sa'eed has, unconsciously achieved a multiplicity of purposes; he destroys the woman who denied his sexual attraction and involved, instead, in transgressions with every "Tom and Dick", he avenges his humiliated manhood at the hands of a woman who keeps him from being intimate with her, and finally he removes the dreaded *other* in order to assert the *self*.

The title of the novel is highly significant; more than once the protagonist makes reference to the North as more than

marriage in a new light; Mustafa regains his phallic status by the knife, which becomes a substitute for the male sexual organ. The physical love, the ultimate act of life, becomes a death instrument.

Jean's suicide/ murder can be viewed from two contradictory points of view; on the one hand, she may have triumphed over the evil of her cultural heritage through recognizing it clearly, and accordingly she has the strength of will to command her own punishment. On the other hand, one can observe that her renunciation of life does not represent personal growth or even recognition of the forces that has created the tragic circumstances. Her ultimate decision to punish herself aligns her with her cultural heritage which she has violated when she married a black man.

The tragic circumstances in the novel are the natural outcome of a definite sequence of cause and effect. Mustafa Sa'eed is what he is because of his heredity and environment. His character and behaviour are best understood in the light of the chain of experiences that shapes his physical and social environment. He is a fatherless child, whose mother has given him the ultimate freedom to choose his own life. The lines of communication between the protagonist and his mother are cut. When he has decided to leave her and depart to Cairo, their departure had "no tears, no kisses, no fuss", as if they were: "two human beings had walked along a part of the road

conversation with her husband has been a sequence of miscommunications, non- sequiturs, pauses, and verbal violence. Instead of crying or screaming in emotional pain, Jean is amazingly subdued. At the end, Jean becomes the victim of the atrocity for which she is responsible. She fails to be emotionally moved by either love or death.

But the truth is confusing, for all people are similar as they are different. This does not only apply to Mustafa Sa'eed and the narrator, but to Mustafa Sa'eed and Jean Morris; "the murderous handsome, black husband, and his murdered white wife; the South and the North. Indeed, she has despised him, but at the same time he has wanted her as a slave". (Higazi Al-Ahram, 2nd Feb., 2000. p.22) The problem of Mustafa Sa'eed like that of Jean Morris can be summed up in the words of the judge at The Old Bailey Court, before passing sentence on him:

> Mr. Sa'eed, despite your academic prowess you are a stupid man. In your spiritual make up there is a dark spot, and thus it was that you squandered the noblest gift that God has bestowed upon people- the gift of love. (54)

During the suicide/ murder, there is a transformation in her character; all her instincts are directed towards love and are, in a sense, the antithesis of her heritage. For the first time in her life, she is attracted to her husband and is able to get rid of her vindictive desire which caused her to destroy. During the act of murder, she begins, it seems, to conceptualize her

Much of the novel remains mysterious and indeterminate, and the background of the characters is as ambiguous as their fates. One central ambiguity of the novel is the meaning of the strange gesture that Jean Morris makes during the ritual murder. Her appeal to her husband to kill her suggests a Sado- masochistic relationship between husband and wife:

> "Here are my ships, my darling, sailing towards the shores of destruction. I leant over and kissed her. I put the blade-edge between her breasts and she twined her legs around my back. Slowly I pressed down. Slowly, she opened her eyes. What ecstasy there was in those eyes! She seemed more beautiful than anything in the whole world. "Darling," she said painfully, "I thought you would never do this. I almost gave up hope of you." I pressed down the dagger with my chest until it had all disappeared between her breasts. I could feel the hot blood gushing from her chest. I began crushing my chest against her as she called out imploringly: "Come with me. Don't let me go alone. "I love you" she said to me, and I believed her. "I love you," I said to her, and I spoke the truth. (pp 164-5)

Jean Morris is totally alone; her silent appeal to her husband to kill her symbolizes her isolation at the end and indicates her isolation throughout. Throughout the novel, her

Mustafa, and finally she is the victim of Mustafa. The different subject positions indicate that she has become the victim of the hatred and antagonism she has created. Additionally they suggest that Jean, like the protagonist, is disintegrated, fragmented and plural. The multiple contradictory subject position, which Jean Morris occupies, may be an expression of the fact that she is, like Mustafa, untotalized, multiple and complex.

The first subject position that Jean Morris occupies is as the wife of a black Arab. As such, she is neither ignorant of her superiority, nor indifferent to his inferiority. As the protagonist embraces her, he embraces the horrifying violence with which she is associated. His sin is the sin of omission; he allows destruction to happen while he seeks physical pleasure:

> I no longer remember anything; I no longer saw or was conscious of anything but this catastrophe, in the shape of a woman, that fate has decreed for me. She was my destiny and in her lay my destruction, yet for me the whole world was not worth a mustard seed in comparison. I was the invader who had come from the South, and this was the icy battle field from which I would not make a safe return. I was the pirate sailor and Jean Morris the shore of destruction.
>
> (Seasons of Migration to the North, 160)

possibility of life as a result of being unable to overcome the hatred which far surpasses other human emotions. The forces of heredity and cultural heritage are like a trap into which the characters are imprisoned without any possibility of freedom. The heritage of Jean Morris, the *white* represents an obstacle towards her husband Mustafa Sa'eed, the *black*. Jean is deprived of the possibility of transcending her transgressions through tolerance; she is created in the image of her colonizing forbearers.

The racism of Jean's cultural heritage shapes her aggressive actions, until she herself becomes a victim of the hate and inhibition which she has cultivated in her husband. Her marriage becomes a death-in- life cycle, and she finds out that she is trapped into completing the cycle with no exit. Her cultural heritage is an instrumental factor in emphasizing her exile. Jean's submissive behaviour during the act of murder is a metaphor for the contradictory impulses that rage within the human soul.

Jean Morris, the villain, the representative of the Western attitude of prejudice towards the East, becomes a victim at the end of her story. She is more than a case identification with the protagonist- the mirror image-, rather we have an instance of actual transformation. Jean occupies many different and contradictory subject positions in the novel: She is unsympathetic with Mustafa, she is aggressive against

Contrary to the romantic view adopted by Ann, Hammond and the simple country girl, Sheila Greenwood, to whom the blackness of Mustafa Sa'eed is "the color of magic and mystery and obscenities" (139), the protagonist represents to his wife, Jean Morris, the *Other*, the darker side, the binary opposite of oneself; according to her, she is civilized, while he is barbaric, she is *white* and he is *black*, she is the *West*, whereas he is the *East*. Jean Morris represents the Western attitude of prejudice against the East, according to which "Non-European people were despised as inferior and seen as material ripe for exploitation". (Sardar and Van Loon, 122) In his Crisis in Orientalism, Edward Sa'id deals with the stereotypical image that the West has created for the East:

> Arabs, for example, are thought of as Camel-riding, terrorists, hook-nosed, venal lechers, whose undeserved wealth is an affront to real civilization. Always there lurks the assumption that although the Western consumer belongs to a numerical minority, he is entitled either to own or expend (or both) the majority of the world resources. Why? Because he, unlike the Oriental, is a true human being. (307)

Seasons of Migration to the North questions whether human beings can escape their biological and cultural inheritance, and what they gain by attempting this escape? It is the inability of Mustafa Sa'eed and Jean Morris to achieve an escape that creates their tragic fate. Jean destroys any

In Seasons of Migration to the North Ann Hammond's desire to be united with the Eastern civilization is an example of how:

> The white man encounters his image as the Other in confrontation with his black double, to which he would like to ascribe a notion of primitiveness, origin or savagery. This easy identification is belied, as the black man reflects not the other, but the ambivalence of the mirror image. (Azim 11)

This image may be a "metaphoric substitution, an illusion of presence and by the same token a metonymy, a sign of its absence or loss" (Bhabha, 1986, xviii). The image in the colonial mirror recreates the colonized, or the other as "a twining, a mimic or a double, and it is within this process that the identity of both the colonizer and the colonized are formed" (Azim 12). In this respect:

> Colonialism replaces the Euro-centric convention of portraying the other as incomprehensible stereotype barbarian with the pathological stereotype of the strange but predictable oriental. He was now religious, but superstitious, clever but devious, chaotically violent, but effeminately coward. ... No colonialism could be established unless it universalized and enriched its ethnic stereo-type by appropriating the language of defiance of its victims. (Sardar and Van Loon 86)

is unable to cope with her reality, whereas he strives to get rid of his own reality as a black man through adapting the sophisticated manners of the white community. They exchange their roles:

> She knelt and kissed my feet. "You are Mustafa, my master and my lord," she said, "and I'm Suzan, your slave girl." And so, in silence, each of us chose his role, she to act the part of the slave girl and I that of the master." (146)

Both have an identity crisis, both suffer from a shattered and a split personality disorder. What is important in this context is:

> The recognition of the split in the colonial world and the way that this split is seen to apply to both the colonizer and the colonized. Positions of dominance and domination are not easily compartmentalized and echo each other. The fear/desire oscillation draws both subjects into a mirror image. The notion of mimicry is manifested in the covert positioning of the colonized subject, who while seeking to reproduce, subverts Imperial power. ... Psycho-analysis sees the human subject as formed in a dialectical relationship to the site of an Imaginary Other. This site is now seen to be provided by the other subject of Colonism... the black or the native. (Azim 11)

She was a believer when she met him, then "she denied her religion and worshipped a god like the calf of the Children of Israel" (108) Perhaps this is what drove her to commit suicide, and not the fact that she suffered from cancer.

On the other hand, Ann Hammond, the twenty years old girl, who is unable to cope with her own reality, with her cultural context, envisions him in essentially romantic terms:

> I want to have the smell of you in full- the smell of the rotting leaves in the jungles of Africa, the smell of the mango and the paw paw and the tropical spices, the smell of the rains in the deserts of Africa. (142)

The identity crisis and cultural dichotomy are not confined to the character of the protagonist; if the protagonist is fascinated by Western civilization, the young white woman, Ann Hammond, is fascinated by Eastern culture. If he calls himself Richard and Charles, Ann calls herself Suzan, and wears "an Arab robe and head dress" (142). He is the South who yearns for the North, whereas she is the North who longs for the South:

> She would tell me that in my eyes she saw the shimmer of mirages in hot deserts, that in my voice she heard the screams of ferocious beasts in the jungles. And I would tell her that in the blueness of her eyes, I saw the faraway, shore less seas of the North. (pp. 143-4)

In England, he is the outsider who has an intimate desire for belonging, while she is the insider who does not belong. She

According to Edward Sa'id, the West has created a dichotomy between the reality of the East and the romantic notion of the Orient. The protagonist in the novel is a pure representative of the Western cultural misconception of the East; he has been viewed from different points of view, none of which can provide an objective understanding of the unlucky place. The idealization of the Orient is a Western fantasy, which tends to observe Non-Westerns as a reservoir of goodness as a result of being primitive and not corrupted by materialistic civilization. But this tendency also has denied the Non-Western Mustafa Sa'eed the chance to create his own world.

For Isabella Symour, one of the women with whom he had a love affair, he is just a symbol, not a concrete reality:

> There came a moment when I felt I had been transformed in her eyes into a naked creature, a spear in one hand and an arrow in the other, hunting elephants and lions in the jungle.
>
> (Seasons of Migration to the North 38)

Isabella, the married woman, who willingly sacrifices her respectable life, worships him as a god:

> The Christian say their God was crucified that He might bear the burden of their sins. He died then, in vain, for what they call sin is nothing but the sigh of contentment in embracing you. O pagan god of mine. You are my god, and there is no god but you. (108)

Mostafa Sa'eed is doubly alienated; on the one hand, he distances himself from his native culture. The secret room in his Sudanese house, which contains "a fire place, a real English fire place with all its bits and pieces", and "Victorian chairs", and "contained not a single Arabic book" (137), intensifies his feeling of alienation and distances him further from his native tradition. On the other hand, he cannot fully immerse himself in western culture even if he has love affairs with countless white women, even if he calls himself Charles or Richard, even if he was "the spoilt child of the English" (52) or even if "he would contort his mouth and thrust out his lips and the words (in English) would issue forth as though from the mouth of one whose mother tongue it was" (53). In England, he is regarded as an intruder:

> Yes, my dear sirs, I came as an invader into your very homes, a drop of poison which you have injected in the veins of history. I am no Othello. Othello is a lie. (95)

He is neither a true Eastern nor a true Western, despite the fact that he is fascinated by the rich potential British culture, simply because he is black. Adopting the culture of the Other *(the West, the White)* is simultaneous with the protagonist's lack of wholeness. This process brings about a drastic break with his native culture. He is a multiply, displaced character, for whom total identification and belonging is impossible.

> society whose developmental momentum has been checked by colonization. If, however, the colonized person chooses assimilation, then he is trapped in a form of historical catalepsy because colonial education severs him from his own past and replaces it with the study of the colonizer's past. (5)

In Seasons of Migration to The North, the protagonist cannot identify with his native culture. He is the perfect example of something severed from its roots:

> I used to have- you may be surprised- a warm feeling of being free, that there was not a human being, by mother or father to tie me down as a tent peg to a particular spot, a particular domain ... I had felt from childhood that I- that I was different- I mean that I was not like other children of my age: I was not affected by anything.
> (Seasons of Migration to the North pp 19-20)

In the novel, we have the conflict between two cultures, and the protagonist's death/ suicide is a reflection of his double consciousness which is analogous to his irresolution of the East/ West, South/ North, Black/white antithesis. This malaise generally rises from the imposition and domination of the European culture in the East, which, therefore, leads to the inability of the native or the colonized subject to fully identify with either his own culture or that of the Colonial/ Imperial power.

through the act of murder, he kills a portion of himself that he has never recognized; his image as the *other* in her own eyes:

> During the murder, Sa'eed dies and is reborn: his profane alter ego (the Western version) dies and his sacred self (the traditional Eastern) is reborn. The ritual murder achieves the lack of continuity between the mutually exclusive cultures and ultimately the sacred world triumphs through the dominance of traditional cultural values. This corresponds to the tragic confrontation of cultures which, according to the author, can only culminate in the elimination of one culture by the other. (Abousenna, Literature and Culture 95)

Saleh traces the spiritual development of the protagonist and the change that takes place in his social, moral, and mental attitudes. The author is indirectly placing one set of cultural values in juxtaposition to another and illustrates the tension and dramatic clash between them and ends up without pointing to a possible resolution or synthesis. The novel is an account of the devastating effect upon the soul of an intelligent young man who is caught in a clash between two different cultural contexts; an agonizing choice between Eastern and Western values, which Colonialism has imposed. According to Jan Mohamed,

> Colonialism puts the native in a double bind: if he chooses conservatively and remains loyal to his indigenous culture, then he opts to stay in a classified

and rational. In this respect, the story is a parody of the political situation. Arabs and Africans are imprisoned in a distorted image pre-established for them by the colonizing Western world. By killing Jean Morris, Mustafa Sa'eed is in fact destroying the ugly image of his heritage in her eyes.

From the very beginning of their relationship Mustafa Sa'eed has recognized Jean Morris' power and is driven to act in accordance with her own will. Jean Morris practices the Western superiority according to which the Non- Westerns are recognized as "population of degenerate types on the basis of racial origin" (Bhabha, "Difference, Discrimination and The Discourse of Colonialism", p. 198). Deepening his sense of inferiority and subordination, she creates in him a sense of real lack of identity. This attitude helps bringing about the tragedy. There is an inner psychological tension, which ensures that the relationship between husband and wife, Black and White, East and West is always ambivalent, and accordingly a positive human contact is unachievable.

In his Orientalism, Edward Sa'id shows the process of Western political domination and the creation of images of the *orient* that separates the worlds of the colonizer "the West" (the White) and the colonized "the Non-West" (the Non-White), always imagining the latter as passive and backward- fixed in time. Edward Sa'eed believes that according to the West, the East was viewed with prejudice and racism. In order to get rid of this humiliating situation, the protagonist kills his wife. But

This superiority complex, which runs parallel to an Orientalist' s ego, also outcasts him; he is neither a true Western, nor a true Eastern. The secret room in the protagonist's house intensifies his feeling of alienation and distances him further from his native traditions. The protagonist cannot communicate his concerns to ordinary people in ordinary manner, because, he thinks, their spiritual outlets are limited to traditional patterns of thought. By cutting himself from a traditional past, he must wander in an unfamiliar territory; he does not find an alternative mode of being that eases his mind. He is doubly alienated. On the one hand, he distances himself from his native culture by posing as an Orientalist, on the other hand, he cannot fully immerse himself in Western culture, because he is a black individual in a community of white people. Meanwhile, he is alone in his confusion, and unable to find any one in the same predicament. Being caught in the middle of the East/ West duality, he is the very embodiment of the double consciousness. He appears to be unique in his endeavors to surpass traditional boundaries. His inability to uproot himself entirely from his ethnic culture, keeps him from progressing, successfully, beyond any kind of culture.

Before getting involved in the destructive world of Jean Morris, the protagonist has been aware of the contradiction between wisdom and impulsiveness; he viewed his own people as being passionate and impulsive by nature, and therefore they are the extreme antithesis of the British who claim to be wise

Edward Sa'id' s concept of Orientalism can be compared with the "colonial attitude", which, today, bears negative connotations. Orientalism is "dealing with the orient by making statements about it, authorizing views of it, describing it, setting it, ruling over it: in short, Orientalism [is]a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the orient" (*Orientalism*, 3).

In Seasons of migration to the North, we have a Westernalised Eastern. His self- denigration echoes Edward Said's assertion in Orientalism (1978) that the "orient, in short, participates in its own orientalizing" (325). Thus, the protagonist embodies the condition of a typical postcolonial subject; he is incapable of identifying with his native culture. He does not, however, find peace of mind in western values. Furthermore, he fails to unite traditional values with European ones, because ultimate reconciliation appears to be unattainable.

The protagonist in Seasons of Migration to the North takes on many characteristics of the Orientalist, although he is a native Sudanese. The conflicting aspects of his identity present a typical post colonial undertone throughout the novel, because in many ways, the protagonist appears to be a post colonial subject who is victimized by foreign ideas although he is not aware of this; he expresses his intellectual superiority by imposing his seemingly western views on his native traditions.

much for his cultural heritage? Indeed he was "president of the Society for the Struggle for African Freedom", who "had wide contacts", but who, at the same time, used to say: "I will liberate Africa with my penis" (120). The symbols of his cultural identity are a means by which he can seduce white women. His house was:

> The den of lethal lies that I had deliberately built up, lie upon lie; the sandalwood and incense; the ostrich feathers and ivory and ebony figurines; the paintings and drawings of forests and palm trees along the shores of the Nile,..., suns setting over the mountains of the Red Sea...., old temples in the district of Nubia; Arabic books with decorated covers written in ornate Kufic script; Persian carpets....
>
> (Seasons of Migration to The North, 146)

If Jean Morris is a criminal, a brazen in word and deed who "abstained from nothing- stealing, lying and cheating" (156), Mustafa Sa'eed is a heretic in Baraka's terms; he commits heresy against his cultural heritage. Baraka's attitude towards the notion of cultural identity and cultural heritage is illustrates in the following words:

> I put the heretics in the deepest part of Hell, though Dante had them spared, on higher grounds. It is heresy against one's own sources, (running in terror from one's deepest responses and insights) that I see as bases evil. (Baraka, The System of Dante's Hill, 7)

> Without our exchanging a word, she stripped off her clothes, and stood naked in front of me. All the fires of hell blazed within my breast. Those fires had to be extinguished in that mountain of ice that stood in my bath. As I advanced towards her, my limbs trembling, she pointed to an expensive Wedgwood vase on the mantelpiece. "Give this to me and you can have me," she said. If she had asked at that moment for my life as a price I would have paied it. I nodded my head in agreement. Taking up the vase, she smashed it on the ground and began trampling the pieces under foot. She pointed to a rare Arabic manuscript on the table. "Give me this too," she said. My throat grew dry with a thirst that almost killed me. I must quench it with a drink of icy water. I nodded my head in agreement. Taking the old rare manuscript she tore it to bits, filling her mouth with pieces of paper which she chewed and spat out. It was as though she chewed my very liver and Yet, I did not care.... This woman is my quarry and I shall follow her to Hell. I walked up to her and, placing my arm around her waist, lend over to kiss her. Suddenly, I felt a violent jab from her knee between my thighs. When I regained consciousness, I found she had disappeared. (Seasons of Migration to the North. Pp. 156-7)

This villain inflicts suffering and destruction upon his life. Destroying all symbols of his cultural identity is, for her, a way of uprooting him. But does Mustafa Sa'eed really count

The relationship between Mustafa Sa'eed and Jean Morris is essentially a conflict between two worlds. Jean's seduction of Mustafa will not lead to union, but to disintegration and destruction. No possibility of union between them is achievable. Jean Morris's attitude towards her husband is inspired by the system of "classification and discrimination upon which the whole history of colonization and the master/slave dichotomy is built" (Bagbas 85). She colonizes him via sex and keeps him under subjugation by remaining unattainable.

There is no human interaction between husband and wife. Even language has lost its ultimate value as a means of communication between the two; instead, "it has become a medium through which a hierarchal structure of power is perpetuated" (Ashcroft, The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post Colonial Literatures, p.7) Moreover, if Jean Morris's words of insult, directed to her husband, become an instrument which consolidates this hierarchal structure, and keeps him under her subservience, her silence becomes the most powerful metaphor for his exclusion and marginalization. It denies him the possibility of representing himself. Jean Morris represents the ugly side of the Western world. She plays a vampiric role with Mustafa, sucking all symbols of his cultural identity which he, willingly, sacrifice in order to get physical pleasure:

have felt that the world was collapsing under his feet. Yet, each one of them in the court would rise above himself for the first time in his life, While I had a sort of superiority towards them; for the ritual was being held primarily because of me; I over and above everything else, am a colonizer, I am the intruder whose fate must be decided. (Seasons of Migration to the North, 94)

In Seasons of Migration to the North, Mustafa Sa'eed moves from a state of repression to one of acceptance of his unconscious desires; to murder white people. Since Jean Morris, the white vileness, is the one who kills his manhood and transforms him into a castrated object, she brings his repressed desires to the surface of his consciousness. She deliberately tortures him by remaining absolutely unattainable and enforces his psychological impotence. Being in the phallic position in their relationship, she evokes in him his vindictive desire to avenge his humiliated masculinity. Sa'eed has embraced the essential repressions of his cultural situation; being an African and Arab in England. His act of murder is an act of revenge for his castration at the hands of a white British woman, who has created his self-conscious potential murderer feeling:

"You're ugly," Jean Morris said to me on the second occasion. "I've never seen an uglier face than yours." I opened my mouth to speak, but she had gone. At that instant, drunk as I was, *I swore I would one day make her pay for that.*" Seasons of Migration to the North 31)

White and Non-white, which becomes a central instrument of anti-colonial resistance against "the Euro centric and logo centric emphasis" (Ibid.) A powerful illustration of the transformation of the power of the body, is the protagonist's description of the body of his wife who was naked with "two white wide open thighs", waiting for him- submissively- to kill her.

Baraka claims that "for the black man, acquisition of a white woman always signifies some special power the black man had managed to obtain, ... within the white society" (Baraka, Home 223). The protagonist's love affairs with white women represent a mask used to hide a defect of some kind; his feelings of inferiority and insecurity as a black man in a community of white people. They connote something impermanently and fragilely held together that provides the illusion of solidity and permanence. It is this façade that Jean Morris strips away, evoking his inner murderous desire. It is Jean Morris who goods him into revealing things which must have been hidden deep into the most secret places of his heart. During the trial for the murder, he felt, for the first time, that he is superior in that oppressive system:

> The jurors, too were a varied bunch of people..., with nothing in common between them and me; had I asked one of them to rent me a room in his house he would as likely as not have refused, and where his daughter to tell him she was going to marry this African; he'd

> encountering a Scheherazade begging amidst the rubble of a city destroyed by plague. .... I resumed the war with bow and sword and appear and arrows. I saw the troops returning, filled with terror, from the war of trenches, of lice and epidemics. (Seasons of Migration to the North 33-4)

The marriage proved to be a tempestuous affair in which she was unfaithful to him, and it ended up by killing her. The murder was almost ritual, mixing sex with violence: "at her invitation, he plunged his knife between her breasts, while she lay naked in bed ready for him" (Badawi 228). Love across the color bar does not work in the novel. It is implausible for the White and the Black, the Western and the Eastern, the master and the slave to close their eyes to their subliminal prejudice and to overcome the divisions of racial stereotyping. They cannot replace these notions by an intimate relationship based on equality and appreciation of mutual rights.

According to Frantz Fanon, the body is an essential constituent in the fight against colonial and racial oppression. He observes that the non-white colonized subject has a heightened level of bodily self-consciousness, since it is through the body- and skin- that s/he can be most directly "othered". "The body becomes the inescapable, visible sign of her/his oppression and denigration" (Ashcroft et al. The Post- Colonial Studies Reader, 321). Still Fanon explores a paradox in the body- power relation between European and Non-Europeans –

The Sudanese writer examines in his novel the drama that European Colonialism has brought upon Arabs and Africans through depicting the character of Mustafa Sa'eed. The protagonist of the novel, Mustafa Sa'eed has a knife- sharp intellect, which enabled him to acquire a London University lectureship in economics. In England, "he resolved in a calculated cold-blooded manner to make use of his exotic appeal as an African", claiming that he is "avenging the wrong done to his colonized people by his conquest of the women of England" (Badawi 228). He used to tell his African friends that he was going to liberate Africa this way. He has "perturbing and violent relations with a succession of English girls before fashioning for himself a home life in Sudan" (Cachia 118); three of the women he had affairs with committed suicide on his account, and the fourth, Jean Morris, "an elusive woman with a violent streak, with whom he was besotted, became his wife". (Badawi 228.)

> My bedroom became a theatre of war; my bed a patch of hell. When I grasped her it was like grasping at clouds, like bedding the shooting star, like mounting the back of a Prussian military march. That bitter smile was continually on her mouth. I would stay awake all night warring with bow and sword and spear and arrows, and in the morning I would see the smile unchanged and would know that once again I had lost the combat. I was as though I were a slave Shahrayar you buy in the market for a dinar

Being in the superior position, European colonialism continues to shape the relationship between the west and the non-west after former colonies have won their freedom:

> I heard Mansour say to Richards, "You transmitted to us the disease of your capitalist economy. What did you give us except for a handful of capitalist companies that drew off our blood and still do?" Richard said to him, "All this shows that you cannot manage to live without us. You used to complain about colonialism and when we left you, you created the legend of neo-colonialism. It seems that our presence in an open or undercover form, is as indispensable to you as air and water". They were not angry: they said such things to each other as they laughed, a stone's throw from the Equator, with a bottomless historical chasm separating the two of them.
>
> (Seasons of Migration to the North 60)

Seasons of Migration to the North certainly embodies, although underlyingly, a literary postcolonial reaction to the orientalizing of Sudan. Orientalism, therefore imparts a certain power inherent to the knowledge that Westerns proclaimed to have when they have institutionalized the East. They claimed to understand Eastern behaviour better than the Eastern. This knowledge and capacity to classify the East is what gave/ gives them authority.

The protagonist' exposure to the West at a very early stage of his life, left him in turmoil. His suicide/ death may be interpreted as a symptom of his inability to cope with the differences between his authentic culture, from which he cannot totally divorce himself, and that of Europe in which he cannot totally immerse himself. The West's imposition on Eastern affairs has left the East feeling intellectually desolate in comparison to the Western, and thus, Imperial standards. Being Sudanese, Mustafa Sa'eed suffers discrimination on different levels; he is Arab, Eastern and Black whose native country is colonized by England.

Despite the fact that European imperialism of the 18th and 19th centuries ended chiefly in the second half of the 20th century when many former colonies obtained their freedom and independence, imperialism still has a profound effect on the subject people:

> The white man, merely because he has ruled us for a long period of our history, will for a long time continue to have for us that feeling of contempt the strong has for the weak. Mustafa Sa'eed said to them "I have come to you as a conqueror." A melodramatic phrase certainly. But their own coming too was not a tragedy as we imagine, nor yet a blessing as they imagine. It was a melodramatic act, which with the passage of time will change into a mighty myth. (Seasons of migration to the North 60)

"massive psycho existential complex", where "the feelings of inferiority" of the black race is "the correlative of the European's feeling of superiority" (Fanon, Black Skin, White Masks, p.14). This feeling of superiority and supremacy expresses itself powerfully in the white perception of the black race and the attitude of prejudice they adopt against black people. These notions of prejudice, oppressiveness and injustice aim at maintaining a distance between the Black and the White, the Eastern and the Western and creating distinctions between the different races. As a result of this discrimination and segregation, the *white* (colonizer) looked down on and despised the *black* (colonized).

Analyzing the process of segregation Joel Kovel observes that the ultimate purpose of discrimination against the black is to "deport, expel the blackness, and thereby radically ensure the purity of the white spirit and blood" (Kovel 198). Racism aims at the exclusion of the black from the historical arena, and forbidding interracial equality. This racist oppressive system suffocates any loving relationship between representatives of different races. Sheila Greenwood, one of the women with whom Mustafa Sa'eed, the protagonist of the novel, has a love affair used to tell him that: "(Her) mother would go mad and (her) father would kill (her) if they knew (she) was in love with a black man" (139).

lives in a cultural and lingual environment which is totally different from his original ethnic culture. Hence he experiences cultural oppression and marginalization as a black migrant to dominant Western society.

According to the West, the Eastern world and Eastern people should be subject to subjugation, exploitation and colonialization. Colonialism did not only rob the natives of their economic wealth, but it also transformed cultural perception of their own selves. Ideas about the Orient (the Eastern) are formed in a context of domination and submission. Orientals, and Non-White could be understood, defined, controlled and manipulated by the dominant party. The Third World, according to the Indian feminist Gayatri Spivak, is just a "creation of the west that locks non-western cultures- and how the west views and deals with them into imperial representation" (Sardar 116).

While European Colonialism attempts at isolating the colonized people from their authentic traditions and cultural heritage, it creates a system of discrimination that widened the gap between different races. Colonialism is established on the basis of the ideology of white supremacy, and accordingly it cannot "extricate itself from racial discrimination and the reinforcement of a policy of segregation based on ethnic background" (Bagabas 55). Fanon argues that the juxtaposition of the white and black races has created a

Many critics believe that Saleh's European education had a profound influence upon his work. His masterpiece Seasons of migration to the North employs many aspects of Western literary tradition. The novel is considered an innovative experimental piece of literature. It is revolutionary in technique, and despite its Western structure, it is nevertheless deeply rooted in Sudanese social issues.

The current study is preoccupied with the East/ West, Black/white antithesis in relation to the issue of cultural dichotomy in Saleh' Seasons of Migration to the North. The novel is abundant with many controversial issues most important of which is the attempt of a Sudanese young man to assert his identity in an oppressive social structure, which oppresses, excludes, marginalize and silences non- Europeans or Non- Westerns, or Non-Whites. The novel is a representation of the identity crisis experienced within the protagonist's psyche; he has a split disintegrated self which will never be reconciled even at the end when he tries to reunite with his native soil in death.

The protagonist lives in a space of culturally conditioned dichotomy and ambivalence. He takes a highly problematic position between the original and the European culture. His belonging and identification are multiplied and complicated at the convergence of Arabic/ European cultural and lingual influences. Thus, as this contextualization shows, the character

The confrontation with the West not only contributed to the development of new genres in modern Arabic literature, but also became an important component / theme in many writings. A considerable number of texts covering the period from the Thirties to the Eighties have dealt with the literary, cultural and social life in the Arab world. During these fifty years, the shifts in the modes of constructing the "Other" (the West), are emphasized, particularly as far as the construction of the "self" (the Arabs) is concerned.

> Among Arab writers' persistent concern is rather the extent to which they have been and are being penetrated by the West, at the likely cost of their cultural identity. Such seems to be the main burden of at-Tayyib Salih's haunting *Mawasim al- Hijrah ila Shamal*. (Cachia 118)

Seasons of Migration to the North (Mawsim al- Hijira ila'l- Shamal) is Al- Tayieb Saleh's most accomplished novel. It is a novel

> rich in themes, complex in structure, relying upon devices such as parallelism, juxtaposition, and contrast, sophisticated in narrative technique, with a brilliant use of stream of consciousness, a skillful handling of time, cunningly mingling past and present and developing character most vividly through flash back. (Badawi 226)

THE EAST / WEST, BLACK/ WHITE ANTITHESIS

IN RELATION TO CULTURAL DICHOTOMY

IN

TAYEB SALEH'S

SEASONS OF MIGRATION TO THE NORTH

BY

DR. WAFAA ABDEL-KADER MUSTAFA

Lecturer of English Literature

Faculty of Education

Suez Canal University

Morrison, Toni. "Living Memory." *City Limits* (31 Mar.-7 Apr. 1988): 10-11.

Naylor, Gloria. *Mama Day*. New York: Random, 1988.

Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word.* New York: Methuen, 1982.

Owens, Craig. "Discourse of Others: Feminists and Postmodernism." Ed. Charles Jenks. *The Post-Modern Reader*. London: St Martin Press, 1992 :333-348.

Page, Philip. *Reclaiming Community in Contemporary African American Fiction.* University Press of Mississippi--Jackson, 1999.

Prahlad, Anand. "Guess Who's Coming to Dinner: Folklore, Folkloristics, and African American Literary Criticism". *African American Review*. Dec.22, 1999.

Toelken, Barre. *The Dynamics of Folklore.* Boston: Houghton Mifflin Company, 1979.

Wikipedia "Postmodernism" http:// en.wikipedia.org/wiki/Postmodernism

Hogue, W. Lawrence. *Race, Modernity, Postmodernity: A Look at the History and the Literatures of People of Color Since the 1960s*. Albany: SUNY P, 1996.

hooks, bell. "Postmodern Blackness." *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End, 1990.23-31.

----------------*Outlaw Culture: Resisting Representations*. New York: Routledge, 1994.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York: Routledge, 1988.

----------------*The Politics of Postmodernism.* New York: Routledge, 1989.

--------------"Theories of Culture, Ethnicity and Postmodernism", Interview by Joseph Pivato. *Aorora Online* (2001). (http://aurora.icaap.otg/archive/hutcheon.html)

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*, Cornell University Press, Ithaca, 1981.

-------------------- "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. NY. Harvester Wheatsheaf, 1993:62-92. (First published in *New Left Review* 146: July-Aug. 1984: 53-92).

Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report On Knowledge.* Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984.

--------------------"Answering the Question: What Is Postmodernism?" *The Post- Modern Reader*. Ed. Charles Jenks. New York:St. Martin Press, 1991 : 138-150.

الشفاهية وما بعد الحداثة في رواية جلوريا نيلور "ماما داي"

د.شادية صبحي فهيم(*)

لا تزال علاقة الأدب الأفرو أمريكي بما بعد الحداثة كخطاب ثقافي محل جدل واختلاف كبيرين خلال السنوات القليلة الماضية، حيث يقاوم الكتاب الأفرو أمريكيون أية شبهة للتواصل مع عقلية ما بعد الحداثة لأنها – من وجهة نظرهم – تعد تهديدا للهوية الأفرو أمريكية.

يقوم هذا البحث بتفنيد تلك العلاقة الشائكة ويلقي الضوء من خلال رواية جلوريا نيلور "ماما داي" (1988) على جوانب لم تزل مجهولة في تلك العلاقة التي أشرنا إليها سلفا؛ وعلى الرغم من أن الرواية تقدم رؤى ما بعد الحداثة فيما يتعلق بفكرة الحقيقة الكاملة أو التاريخ إلا أنها تحتفظ بارتباط سياسي وثيق تجاه الوجدان الثقافي الأفرو أمريكي، مما يجعلنا ننحو لدحض المقولات المتطرفة التي تجزم بأن العالم 'بلا تاريخ'. إن الاعتماد على الشفاهية في سرد تاريخ عائلة "داي" يضمن للنص هويته الأفرو أمريكية ويساهم في تشكيل المشروع ما بعد الحداثة الذي تطرحه الرواية.

ليس المقصود هنا إدخال الرواية ضمن منظومة ما بعد الحداثة بقدر محاولة البحث في كيفية تعامل رواية نيلور مع عقلية ما بعد الحداثة؛ والأهم هو كيف أن الرواية تسهم في إعادة تقييم هذا التوجه بإلقاء الضوء على أفكار كل من ليندا هتشون و بيل هوكس. إن هذه المعالجة توضح بنظرات ثاقبة آفاقا جديدة في دراسة أدب الأقليات (العرقيات المتعددة) خاصة في ضوء النظريات النقدية المعاصرة. ١

(*) أستاذ الأدب الإنجليزي المساعد بكلية الآداب – جامعة عين شمس.

Duvall, John N. "Troping History: Modernist Residue in Fredric Jameson's Pastiche and Linda Hutcheon's Parody". *Style*. Fall 99, vol.33 Issue 3:372

Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism, and Postmodernism." *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. London: Longman Group Ltd., 1988, 385-398. (first published in *New Left Review*, 1985).

Foster, Hal. "Postmodernism: A Preface." *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983.

Fraser, Nancy, and Linda J. Nicholson. "Social Criticism Without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism." *Feminism/ Postmodernism*. Ed. And Intro. Linda J. Nicholson New York: Routledge, 1990: 19-38.

Gates, Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.

----------------------"The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey." *Black Literature and Literary Theory*. Ed. Gates. New York: Methuen, 1984. 285-321.

Gates, Henry Louis Jr. and Appiah K.A. eds. *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad Press Inc. 1993.

Hassan, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective." *The Post-Modern Reader*. Ed. Charles Jenks. London: St Martin Press, 1992 :196-207.

Works Cited:

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995.

Baker, Houston. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: U of Chicago P, 1984.

Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981:259-422.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulations*. Trans. Sheila Faria Glaser. University of Michigan Press The U Michigan Press, Ann Arbor, 1994. (First published as *Simulacres et Simulation*. Collection Débats. Galilée.Paris, 1981).

Benston, Kimberly W. "'I Yam What I Am': Naming and Unnaming In Afro-American Literature." *Black American Literature Forum* 16 (1982): 3-11

Best, Steven and Douglas Kellner, "Postmodern Politics and the Battle for the Future." *Knights of Enlightenment* (2004)(http://www.knightsofenlightenment.net/Politics)

Blyn , Robin. "The Ethnographer's Story: *Mama Day* and the Specter of Relativism."*Twentieth Century Literature*. Fall 2002.

Callahan, John F. *In the African American Grain: The Pursuit of Voice in Twentieth-Century Black Fiction*. Urbana: U of Illinois P, 1988.

Crimp, Douglas. "The Photographic Activity of Postmodernism." *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. NY: Harvester Wheatsheaf, 1993: 172-179.

Former slaves discarded their masters' names and created new names for themselves as a trope of resistance (3). See Benston, Kimberly W. "'I Yam What I Am': Naming and Unnaming In Afro-American Literature." *Black American Literature Forum* 16 (1982): 3-11

12) Modern aesthetics claimed that vision was superior to the other senses because of its detachment from its objects (Craig Owens 342). In "The Photographic Activity of Postmodernism", Douglas Crimp argues that since " photography is "the culprit of mechanical reproduction" (174), "The photographic activity of postmodernism operates...in complicity with ...modes of photography-as-art, ... only in order to subvert and exceed them. ...to displace it, to show that it too is now only an aspect of the copy, not the original" (177). See Douglas Crimp's "The Photographic Activity of Postmodernism" in *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty, 172-179.

13) In Voodoo, rather than starting out from given notions of origin and authority, one is first confronted with particular cases of possession by a voice and must then infer the cause-- a strategy of evoking and recognizing the loas, the Voodoo gods.

6) For a study of critical responses to Naylor's *Mama Day* since its publication in 1988 see *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. and K.A. Appiah.

7) Only in 2002, Robin Blyn in "The Ethnographer's Story : Mama Day and the Specter of Relativism" observes that "*Mama Day* represents postmodern fiction's explicit entry into debates about ethnographic authority". However, rather than exploring its relation to postmodern discourse, it conservatively sees that *Mama Day* "focuses on the threat of cultural relativism as seen from the 'native's point of view'"(1). See Robin Blyn's "The Ethnographer's Story: *Mama Day* and the Specter of Relativism." *Twentieth Century Literature*. Fall 2002: 1-12.

8) "Indeterminacy" is referred to as the first of "the Eleven 'Definiens' of the term Postmodern" by Ihab Hassan in his essay, "Pluralism in Postmodern Perspective" (1992). He defines it as "all manner of ambiguities, ruptures, and displacements affecting knowledge and society" associated with the "principle of uncertainty" (196).

9) Hal Foster's work on postmodernism articulates the possibilities of postmodernism's resistance that overlaps with the equally subversive potential of vernacular signifying. See Hal Foster, "Postmodernism: A Preface" in *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend, Wash. :Bay Press, 1983.

10) Postmodern thought is no longer binary thought as Lyotard observes when he writes: "Thinking by means of oppositions does not correspond to the liveliest modes of postmodern knowledge" (Lyotard, *The Postmodern Condition*). Owens also asserts, "What we must learn , then, is how to conceive difference without opposition" (336)

11) Naming in African-American tradition is based on binary opposition to resist the hegemony of white society. As Kimberly Benston points out, renaming can be a means of self-creation and reformation of a fragmented familial past.

Notes:

1) Feminist and African American critics have often dismissed postmodernism's questioning of foundationalism and essentialism as being incompatible with their sociopolitical criticism (see Fraser 20-21). Toni Morrison also repeatedly defines herself in interviews and essays as an antipostmodernist author. In a 1988 interview, she refutes allegiance to postmodernism, affirming that "black writers are descending deeper into historical concerns at the same moment while literati are abolishing it in the name of something they call 'post modernism.' History has become impossible for them" (see "Living Memory" 11).

2) See W. Lawrence Hogue's *Race, Modernity, Postmodernity: A Look at the History and the Literatures of People of Color Since the 1960s.* Albany: SUNY P, 1996. In his study of postmodernism and minority literature, Hogue argues that contemporary minority writers end up by reproducing "themes of racial wholeness, community, and historical continuity that appeal to essentialist assumptions...about identity that no longer exist" (Hogue 193).

3) For a study of the different responses to Postmodernism and politics of identity, see Steven Best and Douglas Kellner, "Postmodern Politics and the Battle for the Future." *Knights of Enlightenment* (2004).
http: // www. knightsofenlightenment.net/Politics.html

4) Baudrillard builds his concept of 'simulacra' on the avowal that "The simulacrum is never that which conceals the truth--it is the truth which conceals that there is none." See Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations.* Trans. Sheila Faria Glaser. The U Michigan Press, Ann Arbor, MI,1994.

5) Fredric Jameson, before her, had also called for the "reaudition of the oppositional voices of black and ethnic cultures ...'naïve' or marginalised folk art and the like." See Fredric Jameson, *The Political Unconscious,* Cornell University Press, Ithaca, 1981, 84.

As Cocoa realizes, " it's being new and old all rolled into one. Measuring your new against old friends, old ways, old places. Knowing that as long as the old survives, you can keep changing" (49). It does not provide answers, but rather is always "ready to go in search of answers" (312).

Naylor infuses her fiction with rhetorical tropes from the Southern oral tradition of Black English: signifying, call and response, and witnessing and testifying that she weaves with postmodern discourse as word play, blurring of boundaries and 'indeterminacies'. Through her playful intermingling of oral storytelling genre with a postmodern literate one, Naylor draws on the creative dimensions of both, giving us new stimulating perspectives. Her novel neither embraces an obsessive fixed past nor a 'postmodernist' forgetting of the past. Far from being a static "document" or completed historical report, the novel "ain't about chalking up 1985, just jotting it down in a ledger to be tallied with the times before and the times after" (305).

Cocoa also establishes her relationship with George's voice in dynamic process requiring constant revision for "each time [she] go[es] back over what happened, there's some new development, some forgotten corner that puts [George] in a slightly different light" (310) . It is not a finished process and she realizes that "when [she] see[s George] again, [their] versions will be different still" since as she concludes, "there are too many sides to the whole story" (311). It is an unfinished, dynamic story with multiple interpretations. The narrative thus defies monolithic fixity and on the final page deplores that "on the east side of the island and on the west, the waters are still".

The mobile activity on multiple fronts that characterizes Cocoa and Miranda is a postmodern phenomenon. It initiates what Hassan refers to as an "equitemporality"-- "a new relation between historical elements, without any suppression of the past in favour of the present". It is this new approach to history which, according to Hassan, "Fredreric Jameson misses when he criticises postmodern literature, film and architecture for their ahistorical character" (Hassan 197). Hassan explains:

> This makes for a different concept of tradition, one in which continuity and discontinuity, high and low culture, mingle not to imitate but to expand the past in the present. In that plural present all styles are dialectically available in an interplay between the Now and the Not now, the Same and the Other. (Hassan 197)

ending of *Mama Day* as we can see in Miranda's constant movement along the borders, in her connection to "the other place," and her travelling to Chicago and New York City as well as Willow Springs: Crossing the bridge to the mainland without fear or danger, Mama Day attempts to interpret and even enjoy connection with the world outside. In her fascination with Chicago and New York City, she even brings back to Willow Springs souvenirs of her experience there. Connected to her own culture and her history, she experiences no threat to her identity "across the bridge". Rather than being locked into insistence on a unitary self as George, Mama Day as Page points out is able, "to defer and to differ, in short to accept the difference" (158). Indeed throughout the text, Mama Day has represented the ability to alter, accept alteration and to take fluid paths and passages. She has been, throughout the text, the locus for weaving together history, oral memory, traditional practices, rituals, folk stories as well as tasting the modern. Her findings were never final. We keep following Miranda as she "opens door upon door upon door. Door upon door upon door" (283). It is this process which keeps her history-alive as she keeps adding pieces, requiring constant revision: "Could she take herself out? Could she take out Abigail? Could she take them all out and start again? With what?" (138) The stories resist closure and assert freedom and movement and the text resists the pressure of directing us to one answer to the question which way is the truth.

interplay, dialogue, polylogue, allegory, self-reflection" (Hassan 197). The structure of *Mama Day* valorizes all 'sides' and all 'ways' for as Mama Day says: "There are too many ways" (295). The narrative thus embraces a postmodern position that allows for a liberating multiplicity and movement rather than a confining singularity and fixity.

No wonder then that George is doomed in the context of the narrative. New York engineer, George Andrews, who has "a very rational mind" (124) resists such interplay. Black in colour, white in culture, George grew up in an orphanage, where "there were only rules and facts". Thus when, Mama Day asks him to take part in a ritual that is outside the European empirical tradition, he cannot accept her methods, and calls it "mumbo-jumbo" (295). While Mama Day acknowledges that "There are two ways ....--ain't a right way and a wrong way--just two ways" (295), he insists "I'll find my own [way]"(295). George fails because "he went and did it his way" (302). In his fear he ruins all the emblems of Western and oral lore--the cane, the ledger and the eggs. He insists upon bringing back only his hands as evidence of his self-sufficiency and "possession" of Cocoa: "these were *my* hands and there was no way I was going to let you go" (301). He therefore fails to see the bridge Mama Day was offering to save Cocoa and dies of his 'heart disease'.

Indeed the surviving characters are the ones who accept play, open-endedness, and plurality. It is significant that movement and action and 'crossing over' characterize the

Rather than mythologizing the black community and 'the conjure woman', the narrative therefore, challenges any attempt to make Blackness into a fixed signifier. It steers clear of the unhealthy monolithic stand-- and does not allow simple reading. Gloria Naylor employs postmodern play with stereotype, in ways that provoke rethinking of the fixed strategies of reading those stereotypes so that African American identity is not a reinscription of narratives of authority that privilege some voices and deny others. As Mama Day asserts, "everybody wants to be right in a world where there ain't no right or wrong to be found" (230). For her, tradition is not final: "Tradition is fine, but you gotta know when to stop being a fool" (307). As bell hooks points out in her study of 'Postmodern Blackness', breaking of stereotypes is the positive response to postmodernism and is useful to black identity rather than a threat: "When black folks critique essentialism, we are empowered to recognize multiple experiences of black identity that are the lived conditions which make diverse cultural productions possible" (5). In that context, Naylor's work can be said to be "Resisting Representations" (hooks 1994)-- to use hooks' words-- it "enacts a postmodernism of resistance" (hooks 1990, 28).

The text's multiple representational systems --the incorporation of dialogue, monologue, polylogue, memories, myths, letters-- enrich re-presentaion of voices and demonstrate that no one narrative can possibly account for all aspects of human experience. It is reminiscient of what Ihab Hasssan calls "perspectiveness" where the text turns to "play,

the rights and discourses of others and valorize a diversity of local political projects and struggles. Through the intricacies of its structure and voices, the text explores the voices without valorizing any form of truth--just the demand to open up and listen. The narrative voice which at the beginning prompts us to 'listen' (10) gives way to voices. By refusing the authority of the omniscient author, Naylor's employment of free indirect speech throughout the novel makes it indeed what Gates calls "a speakerly text" which enables "a multiplicity of narrative voices to assume control over the text " (Gates, *Signifying* 196). In addition to George and Cocoa's dialogue across the grave, the text accepts and appropriates different voices, dialogues and monologues from Abigail, Ruby, Junior Lee, Ambush, Bernice, as well as Dr. Buzzard-- the hoodo doctor-- and Dr. Smithfield, who had "what you'd call a working relationship" with Mama Day: "each knew their limitation and where to draw the line"(84). The focus is not on the individual sound of one but on the collective sound of all the voices, for as Mama Day says, "everything got four sides: his side, her side, an outside, and an inside. All of it is the truth" (230). Indeed, it is not only Mama Day's voice--despite the title--but all of the voices coexist so that the voice of Mama Day is merely another one among them. Miranda is powerful but not dominant and therefore, as Cocoa acknowledges, hers "is not the whole picture." Although "she always had a way of seeing right through people and their motives, but sometimes it wasn't quite the whole picture" (57)

without opposition" (Owen 336). This impulse runs throughout the text.

When Cocoa holds a posthumous conversation with George, a dialogical dynamic rather than the authoritative truth emerges. Moreover, as the text presents voices in an unmediated way, it forces upon the reader the task of performing an act of narratological induction, of trying to recognize "Who speaks?" The reader must follow the voices to figure out who speaks. This procedure challenges the authority of representation. It is quite the opposite of the traditional sorting out and establishing of a hierarchical system of narratological levels, and can be traced back to practices of oral tradition as in Voodoo.[13]

George and Cocoa's on going dialogue across the grave also echoes the Call and Response pattern of oral tradition. By explicitly including the voice of a dead man, Naylor openly echoes African traditions. The text engages the reader in layers of rhetorical tropes from the Black oral tradition as call and response, witnessing and testifying. As the reader is positioned listening to the ongoing dialogue between George and Cocoa's narratives, the reader also becomes a participant and a witness, and through discussion of the story the reader testifies. Such methods bring a dimension of immediacy to the written text and initiate the participatory forms of oral culture (Callahan 14).

The narrative thus bears the influence of oral rhetorical tradition, as well as multiperspectival strategies that respect

(61). He starts puncturing this cycle by debunking mythmaking and stereotype. In "questioning" (62) this approach he calls her "shallow and a bigot" (63), and she admits "I guess it's because deep down I'm as frightened of change and difference as they are" (63). George insists that she sees the community as a complex structure and starts showing her "the network of small towns" with different cultures (61). When George takes her sight 'seeing' round New York city with its multi culture, she sees a "whole kaleidoscope of people--nothing's just black and white here... Nothing stays put ... never knowing what to expect from anything or anybody" (63). Rather than living on the "fringes"(61), Cocoa starts "learning the difference between a Chinese, a Korean, a Vietnamese, and a Filipino, that Dominicans and Mexicans weren't all Puerto Ricans" (100). She realizes: "I saw how small and cramped my life had been... what a fool I had been" (98). The text thus resists the simplifying tendency of mythmaking. As the text shifts consciousness, the dialogue takes a pluralistic perspective rather than the initial binary opposition:

> " 'Oh I see, dark on the outside and white on the inside'
> 'Not necessarily, there are other varieties'" (63)

Cocoa therefore starts accepting change and difference rather than trying to "'fit'" (33). According to Craig Owens, "the beginning of a new, properly postmodern age [is] characterised by the coexistence of different cultures" (Owens 333). He asserts " Postmodern thought is no longer binary thought...We must learn, then how to conceive difference

as a privileged means of access to certainty and truth" (Owen 342)

As the text circles in a complex movement across cultural and ontological borders, it activates stripping and laying bare totalyzing myths and hidden ideological stereotypes that permeate both cultures. It does so by generating constant re-appropriation and re-contextualisation of cultural symbols and beliefs through a network of ongoing dialogues. The ongoing dialogue between George and Cocoa enables us to hear, through their alternating voices, the diverse interpretations, re-interpretations and misinterpretations by a repeated circling back to and reconsideration of beginnings. The initial stage of the dialogue explores misunderstandings and faulty misinterpretations based on myths. Both George and Ophelia, build their concepts on myths and totalizing types. George acknowledges, " I have seen your type before... " (32), and Cocoa iterates "I'd read all about your type in *Cosmo*" (64). George sums up "I had the same myths about southern women that you did about northern men"(33). The interchange between them keeps building upon myths and narratives from both cultures: "You were Harold Robbins in general and James Michener when you wanted to get deep. I hadn't read any fiction more recent than Ernest Hemmingway and Ralph Ellison" (60), and Cocoa responds to his jests with " I don't know where that phrase came from--had to be something from my high school Shakespeare" (64). George realizes that, "I could see that you understand nothing. You and those just like you who had gone there following a myth"

meanings. The "Transfer of meaning from one place to another" what Craig Owens terms "an allegorical impulse in contemporary art" is "an impulse ...identified as postmodernist" (335). This impulse is clear in the play of language in *Mama Day.* Indeed the words take an allegorical and symbolic implication by further blurring the boundaries between the figurative and mundane. According to Ihab Hassan, "the growing capacity of mind to generalise itself through symbols" (198) is one of "the eleven 'definiens' of the term postmodern." In "Pluralism in Postmodern Perspective", Ihab Hassan refers to this activity as "*Immanence*" (198-9).

The text's reference to 'photographs' and 'mirrors' further exposes several Western representational systems-- verbal as well as visual-- to undermine rather than underline the truth value of each on its own. For Cocoa, "the most difficult thing of all was not being able to depend upon the mirrors" (287), for "the mirror was never to be trusted" (281). She also realises that photographs are static and therefore not proficient.[12] She therefore follows Mama Day's advice "Cocoa, if the child wants to know what George looked like, the easiest thing to do is to tell him" (310). In the telling, Cocoa realises, "I still don't have a photograph of you. It's a lot better this way because you change as I change" (310). The text defeats simplistic totalizing interpretation. In his essay "The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism", Craig Owen observes that postmodern texts expose "the 'myths' of photographic objectivity and transparency ...[and] also upset the (modern) belief in vision

past erupts: "Circles and circles of screaming. Once, twice, three times peace was lost at that well" (284). This weaving is carried on as she understands, every person, including tormented figures such as Grace and Cocoa's great-grandmother Ophelia, which is a necessary process that cures the painful wounds of history. She also learns that she cannot save Cocoa without the "hands" of George, her husband from "beyond the bridge".

The bridge between Willow Springs and the mainland is another central metaphor in the novel. The action of *Mama Day* revolves around the construction, destruction, and reconstruction of this bridge. The Willow Springs narrator tells the reader that, "the only thing that connects us to the mainland is a bridge--and that gotta be rebuilt after every big storm" (5). Not rebuilding the bridge is never an option. The narrative refuses to see the Western tradition as one which must be kept "beyond the bridge." It insists on the traffic of cross-cultural exchange that travels across it in both directions leading not to separatism or essentialism but back to a recognition of the necessity of cross-cultural exchange. For Cocoa's recovery and the future of the Day family, Mama Day "needs his hand in hers"-- so "that the work of their hands could wipe away all that had gone before" (285) and together they could be the bridge for Baby Girl to walk over." (285)

Reference to 'bridges', 'hands' and 'ways' operate on a number of levels as the relentless pluralizing of terms eludes the limitations of language so as to invite interpretations and reinterpretations. The text keeps weaving multilayers of

the 'garden' of the 'Other Place' where Mama Day goes to evoke memory and cure the wounds of the past. As Philip Page explores in his study of *Contemporary African American Fiction* (1999), the well also draws an intricate web of implications within Western culture. Page points out that "the well for Derrida is a potentially dangerous opening but at the same time an opportunity for discovery, peace, and self-development" (158). He further explains the transformative experience from monologic to multiperspectiveness associated with the well:

> Taken singly, the well represents the forces that drive characters into closed, monologic reliance on originary selves as well as the condition of an illusionary self-presence. In this sense, the well is the absence of play, repetition, and life; but simultaneously, the well, including its rim, is the unspeakable *difference* that allows for life. As long as we return to it, as long as we incorporate it into a larger and more complex multiplicity, the well--a womb as well as a tomb--is that which allows us to live. The well symbolizes the shift from a monologic, either /or perspective to an open, both and stance in which attention is focused not on fixed entities but on the endless flux within and between entities. (158)

Mama Day keeps returning to the well and adding pieces of information in the process of understanding history. She uncovers the sealed well in which the painful past of the Day family abides, and when she opens it, she hears the painful

grandmother Ophelia . It is significant in that context that George who answers to one name only: "call me George" (28), does not survive. Thus, rather than using the trope of naming in a binary opposition,[11] master-slave inversion, the text enforces a trasnscultural movement across cultural borders. This playful multiperspective effectively problematizes the rhetoric of naming and makes the reader open to the play of meanings.

An important concept in postmodernism's view of language is the idea of "play". In the context of postmodernism, play means:

> changing the framework which connects ideas and thus allows the troping, or turning , of a metaphor or word from one context to another, or from one frame of reference to another... Play then involves invoking words in a manner which undermines their authority, by mocking their assumptions or style, or by layers of misdirection as to the intention of the author. (*Wikipedia*)

This is clear in *Mama Day* as the narrative weaves from both cultures, blurring boundaries and prompting transcultural movement. The language points not to a single meaning but to diverse layers of meaning that grow out of both Western academia and African American culture.

The 'well' is among the significant transcultural metaphors which emphasize play and plurality and allow us to hear a multiplicity of interpretations. The well is located in

Christmas instead of this 'old 18 & 23 night' don't upset Miranda" (111). Mama Day thus forgoes the satisfactions of a fixed truth of tradition in favor of a flexible, evolving practice. Such thinking shifts from the traditional Western emphasis on fixed entities and the irreconcilable separations between binary opposites[10] to a blurring of boundaries and an acceptance of flexibility.

The narrative further interweaves the legend of Sappbira Wade with the master narrative of Shakespeare's *The Tempest* as well as other Shakespearean texts as *King Lear* and *Hamlet*: Mama Day is also called Miranda and Cocoa's birth name is Ophelia--a name she shares with her great grandmother. The trope of naming in *Mama Day* is closely woven with numerous intertextual echoes from lore and from Western culture and the reader is kept aware of the playful interchange. Ophelia answers to either Ophelia or Cocoa (150) and admits in her dialogue with George: " I was a very fortunate woman, belonging to you and belonging to them. Ophelia and Cocoa could both live in that house with you" (177). Miranda also acknowledges, "I'm Mama Day to some, Miss Miranda to others" (176). Evoking names from lore as well as from the Western world merges oral and written traditions. The trope of naming here is not reduced to an either/ or choice. The narrative does not privilege one over another. Rather, both persist in the narrative structure itself. Indeed the only characters who survive are those able to move between the two worlds and keep both names -- Cocoa/ Ophelia survives and does not drown like her

introduce another level of narrative, blurring the boundaries bet fact and fiction. In this opening episode therefore several boundaries are placed under erasure.

The narrative keeps on weaving myths, rituals and words with different referents as the indigenous myth of 18 and 23 and the ritual of Candle Walk. Candle Walk is associated with Christmas and with the legend of Sapphira Wade. It is a ritual performed annually on December 22, and celebrated with the exchange of gifts "from the earth" that are "the work of your own hands"-- evoking the creative act of the island itself (110). Although Candle Walk is presented as a ritual closely associated with the political independence of Willow Springs, it is not a final static ritual. It is a fluid practice that keeps on changing and weaving rituals from both cultures: "Things took a little different turn with the young folks having more money and working beyond the bridge" (111). Thus the tradition of Candle Walk becomes different from what they were generations earlier, and the narrator emphasizes change as much as continuity in its practice, for "Miranda says that her daddy says his daddy said *his* daddy said Candle Walk was different still" (111). Moreover, in John-Paul's time, "Candle Walk was different still" but "It'll take generations ... for Willow Springs to stop doing [Candle Walk] at all. And more generations again to stop talking about the time 'when there used to be some kinda 18 & 23 going-on near December twenty-second'" (110). It is significant that Miranda expresses a healthy acceptance of this change: "the youngsters who've begun complaining about having no

> Lord," she said, "I ain't got nothing but these poor black hands to guide my people, but I can lead on with light." (110)

Similarly, the story of Sapphira Wade is only understood by weaving together apparently contradictory versions. She is sometimes seen as the female slave who subverted white historical myths, the "witch" who killed the Master, the conjure woman who leads the people on, and though a legend, she was also a real person who possessed power and whose name was written on the ledger that recorded the history of Willow Springs. A report of her story that took place precisely in 1799 challenges and disrupts simplistic reading :

> Willow Springs: Everybody knows but nobody talks about the legend of Saphira Wade. A true conjure woman: satin black, biscuit cream, red as Georgia clay: ... She could walk through a lightning storm without being touched; grab a bolt of lightning in the palm of her hand; use the heat of lightning to start the kindling going under her medicine pot. (3)

The Story of Saphira therefore cannot be reduced to any one script. It needs different ways of understanding reality as well as an ability to piece together the real and supernatural. The story of her relationship with Bascombe Wade is another complex narrative, filled with multiple perspectives and subject to diverse interpretations since none alone constitutes the whole 'truth'. The novel thus challenges a rigid conception of history. Such cosmogonic myths and stories of origins,

his wife to visit Willow Springs, Naylor's two worlds are juxtaposed and interact so that the reader is challenged to "cross over" from one to the other and vice versa. The novel's multi settings therefore enforce the plural nature of the narrative. Such process questions the validity of reconstructing time and place in history and challenges the authority of representation. It is in considering the interstices between what is 'real' and what signifying constructs as additional possibilities of the 'real' that the text opens a spatial complexity that cannot be reduced to either. As a postmodernist work the text not only does not privilege any of the various components of representation but does not facilitate such decision making for the reader. It thus represents a turn from earlier realist traditions of capturing "true" representations of the subject matter.

This continuous interaction of multiple cultural referents forces the reader to reconsider some of the so-called 'universals' of history. History is juxtaposed with fantasy and legends so that the basis of knowledge is seen to be in the free play of discourse itself. The history of the Day family-- the genesis of "the Days"-- is defined by the local community as both a sacred and a historical event, expressive of the merger of two temporal realities:

> The island got spit out from the mouth of God, and when it fell to the earth it brought along an army of stare. He tried to reach down and scoop them back up, and found Himself shaking hands with the greatest conjure woman on earth. "Leave 'em here.

oversimplified notions of identity. The folk tales with their oral rhythms and supernatural events further form a counter source of knowledge giving voice to individuals whose experiences are often excluded from written history. The incorporation of oral modes is therefore seen as "finding a voice in writing" (Gates 1988, 21). John Callahan in his study of the African American novel, argues that in twentieth-century African-American fiction, "the pursuit of narrative form often becomes the pursuit of voice, ... the writer's attempt to conjure the spoken word into symbolic existence on the page" (Callahan 14). They are moments of ideological consciousness "outside the circle" of white oppression. By decentering Euro-American systems of oppression within the novel then, the opening passage signifies on political, linguistic and historical conditions.

As Community voice begins the text by establishing a point in time-- "It's August 1999"-- and place -- "We're sitting right here in Willow Springs, and you're God-knows-where" -- it also acknowledges the necessary flexibility of the reconstructions of orality: "we guess if we put our heads together we'd come up with something--which ain't possible since Sapphira Wade don't live in the part of our memory we can use to form words" (3-4). As the text invites the reader into the everyday life of the community members while they prepare their dinners, fix their cars, another level of time and place emerges-- that of the legend of Saphira. Moreover, there is reference to the "Other Place" with its " big garden" where the supernatural takes place (117). When George accompanies

Monkey (1988). According to Gates, the signifying voice is the double-voiced mode of discourse that playfully deconstructs the language of the dominant culture even while it interrogates the politics inherent in that language (1988, xxv). As Gates had explained in "The Blackness of Blackness" (1984), "black texts are characterized by their transhistorical modes of 'signifying' against the grain of dominance--whether it be that of a dominant white ethnocentrism or the lion of the jungle" (1984, 285). It constantly creates and recreates narratives undermining normative or commonsense notions of reality. The signifying system then works to expose and disrupt the master narrative. It moves along lines of difference, maintaining alternative, ironic assumptions about reality or truth. In that sense the function of signifying is analogous to parody in postmodernism.[9] It is through the signifying voice of the narrator in the opening scene of *Mama Day* that the reader hears the 'upside down' implications of Reema's boy's findings.

This decentring effect is created by the structure of the novel which allows the narrative to be undercut by the tales and voices of orality. The invasion of orality in the text ruptures the fabric of the written language. The syntactical fluidity of "black English" continually resists the textuality and strict syntax of standard English structure, thus intervening linguistically as well as politically. By doing so, the vernacular challenges the dominant language to allow for the exploration of complexity instead of an acceptance of

> social and political parameters." 'Cause, see, being we was brought here as slaves, we had no choice but to look at everything upside-down. (8)

The language obliquely 'signifies' on the ridiculous wording of Reema's boy and his methodology in reaching his conclusions: "he had come to the conclusion after 'extensive field work' (ain't never picked a boll of cotton or head of lettuce in his life)" (7). The ironic discrepancy initiated by the intrusion of Black English Vernacular into the written literary language of Reema's boy -- "'asserting cultural identity', 'inverting hostile social and political parameters'"-- creates an undercutting double voice: "Not that he called it being dumb ...Cause, see, being we was brought here as slaves, we had no choice but to look at everything upside-down". The text thus operates between black vernacular discourse and standard English discourse to refute the simplistic pleasures of authoritative coherence and to create a dialogic process of signifying on racist discourse. The passage further signifies on mass media and development authorities who manipulate "vacation paradises" where "the only dark faces you see now in them 'vacation paradises' is the ones cleaning the toilets and cutting the grass. On their own land, mind you, their own land" (6). In deflating the source of knowledge between oral and writtten, the text thus brings orality and literacy face to face and throws significant cultural conflicts into relief.

This playful subversion of a marginalized group on the dominant group's discourse takes the form of the signifyin'-- techniques elucidated by Henry Louis Gates in *The Signifying*

established as a paradigm of Euro centricism. Refusing to 'listen' to other voices, ignoring oral source of knowledge, he misinterprets the island's central myth of 18 and 23, seeing it in relation to the white maps that the place refutes:

> he ... made it to the conclusion that 18 & 23 wasn't 18 & 23 at all--was really 81 & 32, which just so happened to be the lines of longitude and latitude marking off where Willow Springs sits on the map. And we were just so damned dumb that we turned the whole thing around. (8)

By drawing attention to the discrepancy between the colonial rhetoric of cartography of Reema's boy, and the local knowledge of the narrative, the text signifies on the abscences inherent as a result of ignoring other voices, for: "If the boy wanted to know what 18 & 23 meant, why didn't he just ask?...He coulda asked Cloris...Winky woulda told him" (8). Despite his benevolence in representing the community of Willow Springs, Reema's boy inevitably functions as an agent of the system of power that silenced those people in the first place, and the emergence of community voice challenges his representation system. Reema's boy becomes an object of parody because he presumes the right to speak on their behalf to tell the truth. He is mocked for providing an unexamined 'totalizing' historical report. The omniscient community voice thus emerges to challenge the simplistic reductionist monolithic non-dynamics of Reema's boy's interpretation:

> Not that he called it being dumb, mind you, called it "asserting cultural identity," "inverting hostile

> Norway, and it was the 18 and 23'ing that went down between them two put deeds in our hands. And we wasn't even Americans when we got it—was slaves. And the laws about slaves not owning nothing in Georgia and South Carolina don't apply, 'cause the land wasn't then in – and isn't now—in either of them places. (5)

This playful transgression is in line with the decentering effect of postmodernism. In beginning her novel with reference to America and Willow Springs, Naylor seems both to ground her fictional work in historical reality and also to question the validity of historical referent. In that sense, the text is subverting history not through rewriting but through the subversive effect of parody in postmodern discourse. According to Hutcheon, parody "juxtaposes what we think we know of the past ...with an alternate representation that foregrounds the postmodern epistemological question of the nature of historical knowledge. Which 'facts' make it into history? And whose facts?" (1989, 71). Indeed this is precisely the question Naylor is posing in the opening of the novel.

While the text promotes the blurring of boundaries, the college-educated Reema's boy, influenced by the values of the white world, insists upon highlighting and drawing the lines around Willow Springs. In the opening anecdote, Reema's boy is "determined to put Willow Springs on the map" (7). By drawing on the form of the map, the novel signifies on colonial ideology and Reema's boy is ironically

narrator asserts : "It ain't about right or wrong, truth or lies", "It's about a slave woman who brought a whole new meaning to both them words, soon as you cross over here from beyond the bridge" (3). The narrative thus presents itself playfully as Naylor disarms her readers' sense of authenticity with the playful juxtaposition between "right or wrong", "truth" and "lies" drawing attention to their limitation and setting a note of 'indeterminacy'.[8] We are also informed that the truth will not be final or exclusive since it is a legend that "everybody knows" but that changes "depending upon which of us takes a mind to her" (3). This indeterminacy and double movement disrupts simple reading, initiating multiple and troubling interpretations.

The novel further challenges a rigid conception of locality as community voice in the opening introduces Willow Springs as an island off the coast of Georgia and South Carolina. Located on the edge, it does not belong to either: "Willow Springs ain't in no state. Georgia and South Carolina done tried, though--been trying since right after the Civil War to prove that Willow Springs belong to one or the other of them" (4-5). Naylor thus presents a world outside white culture-- a place not located on the map. It is connected to the mainland by a bridge which is repeatedly destroyed by storms. It proves to be a free space since it is not even, in a strict historical sense, American because:

> ...the way we saw it, American ain't entered the question at all when it come to our land: Saphira was African-born, Bascombe Wade was from

Since its publication in 1988, *Mama Day* has often been read in African American context considering its main focus the quest for black identity or the development of the woman from rural to urban America.[6] Such readings offer valuable points of departure for reading the text, but they largely overlook the complexity embedded within the novel, reducing it to a monologic entity that the writer is far from representing. Naylor's novel asks for a different narrative mode as well as a different kind of response from readers. Although published in a period agitating with debate about politics of identity and postmodern discourse, critics have so far remained silent about Naylor's engagement with postmodernism.[7] This paper suggests that Naylor's novel *Mama Day* contributes a fresh voice in the debate about African American identity in relation to postmodern discourse. While it is not my contention to simply assimilate the novel into the canon of postmodernism, I am attempting here to investigate how Naylor's fiction speaks to postmodern theory and more importantly how it reevaluates this discourse. I will argue that while the novel exhibits a postmodernist critique of the idea of a single totalizing 'Truth' or 'History', it also retains an African American political commitment to cultural memory thus making us question the postmodern extremist voices asserting that the world is bereft of history.

From the very beginning the novel challenges the centrism of truth. The opening episode evokes givens of history and other forms of mass cultural production while it simultaneously confounds their authority. The omniscient

change" (Toelken 27). In his study *Orality and Literacy* (1982), Walter Ong points out the essentially "fluid" and "unfixed" nature of orality. He asserts that orality, "suggests evanescence, power and freedom: "[oral] words are constantly moving, but by flight, which is a powerful form of movement, and one lifting the flier free of the ordinary, gross, heavy 'objective' world" (77). In *The Dynamics of Folklore* (1979), Toelken explains that in oral discourse the context of orality covers the personal terrain of those involved in the exchange, but since the realm is so wide, extending throughout two or more personal, and even cultural worlds, no single party has access to the whole of the exchange. One party may write a story, but one party's story is not the whole story (30-35). Since oral stories cannot simply be told once and for all, each voice and perspective keeps on generating versions and variations. Stories are not static. They are transformational and in process. In that sense orality moves away from the kind of logocentrism that searches for ultimate meanings. This explains why Eurocentric cultures have referred to oral literature or folklore as 'inauthentic'. Anand Prahlad asserts that one of the reasons that reduces interest in folklore in Modernist Academia is that since "contemporary folklore research tends to focus more on the diversity of individual taste and innovation than on the homogeneous taste of the 'masses', it may be at variance with the agendas of some literary critics... The agendas which ... seek to position critics and selected writers as spokespersons for the 'masses'" (2).

Tiffin suggest that "orality" empowers the colonial subject and initiates a "politics of difference" in modern societies:

> [I]n many postcolonial societies oral, performative events may be the principle present and modern means of continuity for the pre-colonial culture and may also be the tools by which the dominant social institutions and discourses can be subverted or repositioned, shown that is to be constructions naturalised within a hierarchised politics of difference. (322)

In "Discourse in the Novel" (1981), Mikhail Bakhtin refers to orality and heteroglossia as techniques employed by writers of the peripheries to serve as a decentering trope, against stagnation and the centrality of monolithic thought:

> All languages of heteroglossia, whatever the principle underlying them and making each unique, are specific points of view on the world, forms for conceptualising the world in words, specific world views, each characterised by its own objects, meanings and values. As such they all may be juxtaposed to one another, mutually supplement one another, contradict one another and co-exist in the consciousness of real people. (292)

Bakhtin thus introduces orality as a liberating function, enacting the disruption of logocentrism. This disruption is in line with the decentering effect of postmodernism.

Among the most prominent features of orality are "a looseness, an informality, an inclination toward rephrasing and

is useful for African Americans concerned with reformulating outmoded notions of identity. We have too long had imposed upon us, both from the outside and the inside, a narrow constricting notion of blackness" (26). In that context, postmodern critique does not threaten identity but rather challenges stereotypes that 'promoted notions of the primitive' and confirmed 'white supremacy' as hooks explains:

> Such a critique allows us to affirm multiple black identities, varied black experience. It also challenges colonial imperialist paradigms of black identity which represent blackness one-dimensionally in ways that reinforce and sustain white supremacy. This discourse created the idea of the 'primitive' and promoted the notion of an 'authentic' experience, seeing as 'natural' those expressions of black life which conformed to a pre-existing pattern or stereotype. (26)

Bell hooks further concludes that the "yearning" for modes of orality and the success of 'rap' music are "forms of empowerment not only in the face of nihilism but precisely through the forms of nihilism itself" (26).

This leads to the second focal point in this paper -- namely the aesthetics of orality as a trope of difference, challenging logocentrism. The incorporation of oral modes of narration in written texts has a liberating function in decentering 'grand narratives'. In *The Postcolonial Studies Reader* (1995), Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen

others. Postmodernism then attacks the notions of monolithic universals and encourages fluid, multiple perspectives. In that sense postmodernism is not against history, but against hegemony of history.

If postmodernism marks an "incredulity toward metanarratives" it is also an appropriate description for liberals, radicals and feminist theorists since they all share an oppositional relationship to the universalizing 'objectivity' of 'truth' and of 'master narratives'. In that sense, Black writers and artists are also in the forefront of the Postmodern Movement. Linda Hutcheon has noted that "[a]lthough the concept of *modernism* is largely an Anglo-American one, this should not limit the poetics of *postmodernism* to that culture" (1988, 4); however, work on black postmodernism was not further pursued.[5]

In 1990, bell hooks therefore, insightfully comments in her article "Postmodern Blackness": "It is sadly ironic that the contemporary discourse which talks the most about heterogeneity, the decentred subject, declaring breakthroughs that allow recognition of otherness", hardly acknowledges black presence (24). Bell hooks asserts that "Postmodern culture with its decentered subject can be the space where ties are severed or it can provide the occasion for new and varied forms of bonding" (28). According to her, employing a postmodernist approach to African American studies will resolve the charge of essentialism since postmodernism operates to challenge black stereotypes. As hooks argues, the "critique of essentialism encouraged by postmodernist thought

> with pastiched images and aesthetic forms that produce a degraded historicism; for Hutcheon, postmodern fiction remains historical, precisely because it problematizes history through parody, and thus retains its potential for cultural critique. (372)

This latter stand, what Steven Best and Douglas Kellner refer to as "a postmodernism of resistance" (4), represents the position of Jean-Francois Lyotard. In *The Postmodern Condition* (1984), Lyotard described postmodernism as an "incredulity toward metanarratives" (xxiv). For him, the postmodern condition can be defined in terms of what he calls the "death of metanarratives," of the "*grands recits*" of modernity. Lyotard affirms that "The grand narrative has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation" (1984, 37). He attacks many of the modern age traditions and their tendency to totalize and impose order since according to him an all encompassing or 'totalizing' account of a culture cannot be achieved. In "Answering the Question What Is Postmodernism?" he asserts "The answer is: Let us wage a war on totality; let us be witnesses to the unpresentable; let us activate the differences" (1991, 149).

In that context, the discourse of Postmodernism presents itself as a site for thinking about difference. In its movement away from master narratives and singular truths, it criticizes any knowledge claims that are presented as 'superior' to all

art and social life attempted by the avant-garde while remorselessly emptying it of its political content" (386). Eagleton's analysis is hostile to postmodernist culture on account of its "depthless, styless, dehistoricized .... surfaces" (386), and above all because it excludes political content.

While Eagleton and Jameson assert that postmodernism is characterized precisely by its disinterest in politics, Linda Hutcheon (b.1947), in *A Poetics of Postmodernism* (1988), declares that postmodernism is "resolutely historical, and inescapably political" (4). In an interview with Joseph Pivato, she argues that postmodernism is "political...Its critique of contemporary culture is a very real and important one. It's the kind of discourse that enables change to take place" (6). Hutcheon further explains the role of history in postmodern fiction: "in the novel...what we find in post-modernism is a form of art that is complicitious with the cultural dominants of our age (things such as capitalism, patriarchy, or humanism) but this is also an art which, however compromised, still wishes to retain its right to criticize that culture" (Pivato 4). She calls this the "paradoxical politics of being complicitious but critical" and acknowledges it as a "characteristic of all forms of post-modernism" (Pivato 4). In his study "Troping History: Modernist Residue in Fredric Jameson's Pastiche and Linda Hutcheon's Parody", John N.Duvall sums the difference between Jameson and Hutcheon as follows:

> For Jameson, postmodern narrative is ahistorical (and hence politically dangerous), playing only

'Postmodernism' as a term has attained considerable attention drawing largely upon French cultural theorists as Jean-Francois Lyotard (1924-1998) and Jean Baudrillard (b.1929), as well as American social scientist Fredric Jameson (b.1934). In his essay "Postmodernism' or, The Cultural Logic of Late Capitalism" (1991), Frederic Jameson describes postmodern society as one "bereft of all historicity, whose own putative past is little more than a set of dusty spectacles . . . the past as 'referent' finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts"(74-5). He further regrets the postmodern flattening of time, arguing that it deprives people of a "true" sense of history, and of "deep phenomenological experience" (86). Jean Baudrillard, in his book *Simulacra and Simulations* (first published 1981), contends that social 'reality' no longer exists in the conventional sense, but has been supplanted by an endless procession of 'simulacra'.[4] Everything, Baudrillard argued, was reproduced in some image or another creating a world of hyperreality where the distinction between real and unreal are blurred. This condition of hyperreality leads to the collapse of all boundaries between meaning, the medium and the social so that there are no stable structures on which to ground theory or politics. He thus displays a despairing rejection of the belief in social transformation, or in initiating a new or reconstructed politics. This approach amounts to the anti-politics of postmodernism. No wonder then that in "Capitalism, Modernism, and Postmodernism" (1985), Terry Eagleton attacks postmodernism's apolitical approach on grounds that postmodernism "mimes the formal resolution of

> "[P]ostmodernist practice, most powerfully conceptualized as a 'politics of difference' should incorporate the voices of ... black people." (bell hooks "Postmodern Blackness")

The relationship between African American literature and postmodern discourse has been the subject of a highly charged debate over the past few years. This relationship is problematic because African American writers tend to maintain a critical distance from postmodernism regarding it as a threat to history and identity.[1] Postmodern discourse on the other hand, refers to the idea of "blackness" and the construction of identity as a narrow ontological form of essentialism.[2]

This dichotomy opens up an intriguing area of study. At first glance, postmodern critique of history seems to be incompatible with identity politics at the root of African American fiction. However, 'postmodernism' is a complicated term with a wide frame of reference and therefore needs further study here. There is no one postmodern stand, but rather a conflicting set of multiple theoretical perspectives, that range from an apolitical postmodernism to a postmodernism of resistance. That explains why the value of the term is debated -- some welcome it as a liberation from the hierarchy of high and low cultures and totalization, while others see it as cynical and nihilistic.[3]

Since the beginning of the 1960's postmodern politics began to take shape but it was not until the 1980s that

ORALITY AND POSTMODERNISM IN GLORIA NAYLOR'S MAMA DAY

Dr. Shadia Sobhy Fahim
English Department
Faculty of Arts – Ain Shams University

الخروج من عباءة التاريخية:

قراءة فى مسرحية فتيات القمة لتشيرشل فى ضوء "أطروحات حول فلسفة التاريخ" لبنجامين

د. ندا أبو السعود(*)

إن فكرة هذا البحث تقوم على افتراض معين وهو إن النظريات الثقافية يمكنها أن تسهم بايجابية في فهمنا للمسرح الانجليزى المعاصر . بمعنى أخر ، يفترض البحث أن المسرحيات الحديثة التي تتحدى الأنظمة القائمة يمكنها أن تكتسب معاني إضافية لو أنها قرأت في ضوء تلك النظريات . فعلى الرغم من تغير الظروف إلا أن البعض مازال يعتقد أن الرفع من شأن النظرية يقلل من شأن العمل الدرامي باعتباره كيان منفصل . على العكس يمكننا القول بأن قرءاة تلك المسرحيات في ضوء النظريات سوف يثرى حتما كل من المسرحية والنظرية على حد سواء .

لذا تأتي فكرة البحث انطلاقا من هذا الاعتقاد الإيجابي بأهمية كل من النظرية والمسرحية لبعضهم البعض ، ويركز بالتحديد على مسرحية واحده للكاتبة الإنجليزية (كاريل تشيرشل) وهى فتيات القمة Top Girls مقارنة " بأ طروحات حول فلسفة التاريخ " "Theses on the Philosophy of History" للكاتب الالماني والتر بنجامين . إن هذا التزاوج غير المألوف بين تشيرشل وبنجامين هدفه إلقاء الضوء على أبعاد جديدة في هذه المسرحية والتي سبق أن تناولها من قبل كثير من النقاد ولا سيما من منظور نسائي أو في سياق النقد النسائي الادبى فعلى الرغم من أن فتيات القمة تعتبر واحده من مسرحيات تشيرشل والتي تعتبر رائدة من رواد الحركة النسائية الاشتراكية إلا انه يمكن اعتبارها أيضا مسرحية تاريخية ولكن ذات طابع خاص , حيث أنها تتحدى التاريخية بمعناها المعروف . ولذا فان تشيرشل تتفق مع بنجامين في رؤيتهما الخاصة للتاريخية وكيفية صنع التاريخ فكلاهما يؤمن بالمادية التاريخية بمعنى أن التاريخ لا يسير فى خط زمنى مستقيم ، بل في خط متقطع .

نجحت تشيرشل في تجسيد هذه الفكرة من خلال المسرحية نفسها والتي تبدأ بدعوة مارلين، بطلة المسرحية، لمجموعة من النساء اللاتي عشن في فترات تاريخية مختلفة وتحت ظروف ثقافية متباينة ولكنهن نجحن جميعا في تحقيق الاستقلالية . ومن خلال هذا التزامن بين الماضي ممثلا في الخمس بطلات والحاضر ممثلا في مارلين ، والتي قد حصلت حديثا على ترقية في عملها ، يتولد نوع من الشعور بالسخرية لدى المتفرج حيث أنه لا مجال للمقارنة بين إنجاز مارلين في مجال عملها وبين إنجاز هؤلاء النساء اللاتي تغلبن على ظروفهم القاسية .

فمثل بريخت ، تريد تشيرشل أن تقدم لنا مسرحية جريئة تصدمنا بالواقع المرير وليست فقط تمتعنا، فمارين باعتناقها مبدأ النجاح والتفوق في عالم الرجل ، تدوس على رقاب الآخرين في طريقها للوصول للقمة ، وبالتالي فهي تتخلى عن أدميتها . وكما قامت تشيرشل بنزع تلك الشخصيات من إطارها التاريخي ووضعها في إطار الوقت الحالي، عمدت أيضا- مثل بريخت- إلى عرض القصة من خلال مجموعة من الوقائع المنفصلة التي ليست لها علاقة بعنصر الوقت. كما اعتمدت أيضا على الاقتباس والمونتاج واللذان يسهمان لدرجة كبيرة في ترسيخ مبدأ عدم استمرارية التاريخ ، حيث أن كل اقتباس يعتبر كسرا للإطار التاريخي .

إن توظيف هذه الوسائل الشائعة في المسرح الملحمي لبريخت ماهو إلا وسيلة لغاية محددة وهى توصيل الفكرة المستمدة من بنجامين وهى عدم أهمية عنصر التاريخية في دراسة وتقييم النصوص الأدبية ، فكل من تشيرشل وبنجامين يؤمن بأن التاريخية تقوم في المقام الأول على السياق التاريخي ولكن السياق ليس كل شئ.

---

*مدرس الأدب الإنجليزى بكلية الآداب – جامعة القاهرة – فرع بنى سويف.

Rebellato, Dan. ***1965 and All That: The Making of Modern British Drama.*** London and New York: Routledge, 1999.

Reinelt, Janelle. "Caryl Churchill and the Politics of Style." ***The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights.*** Ed. Elaine Aston & Janelle Reinelt. London: Cambridge University Press, 2000: 174-193.

Weigel, Sigrid. ***Body- and Image-Space: Rereading Walter Benjamin.*** Trans. G. Paul. London and New York: Routledge, 1996.

Wohlfarth, Irving. "On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflections." ***Glyph*** 3 (1978): 148-212.

Zizek, Slavoj. ***The Sublime Object of Ideology.*** London: Verso, 1989.

Lacey, Stephen. *British Realist Theatre: The New Wave in its Context*. London and NewYork: Routledge, 1995.

Lane, Harry. "Secrets as Strategies for Protection and Oppression in *Top Girls*." *Essays on Caryl Churchill*: 60-8.

Lavell, Iris. "Caryl Churchill's *The Hospital at the Time of the Revolution*: Algerian Decolonization (Re)Viewed in a Protean Contemporary Context." *Modern Drama* 45.1 (Spring 2002): 76-94.

Manera, Claudia. "The Language of Carnival: Strategies of Overthrowing from Ben Jonson to Caryl Churchill." *Jonsonians: Living Traditions*. England: Ashgate, Aldershot: 2003: 167-85.

McFerran, Ann. "The Theatre's (somewhat) Angry Young Women." *Time Out* 28 October- 3 November 1977: 13-4.

Merrill, Lisa. "Monsters and heroines: Caryl Churchill's women." *Modern Dramatists: A Casebook of Major British, Irish, and American Playwrights*. Ed. Kimball King. New York and London: Routledge, 2001: 61-74.

Page, Adrian, ed. *The Death of the Playwright?: Modern British Drama and Literary*

Theory. Basingstoke: Macmillan, 1992.

Pandiri, Thalia. " Strange Bedfellows: Caryl Churchill and Lucretius." *Text and Presentation: The Journal of Comparative Drama* 23 (Apr. 2002): 85-98.

Pinter, Harold. "Writing for the theatre." *Plays: One*. London: Methuen, 1976.

Finney, Gail. "Women are Comedy and its Intellectual Fathers: Marx as the Answer to Freud." ***Literary Paternity, Literary Friendship***. Ed. Gerhard Richter. New York: U. of North Carolina Press, 2002: 233-51.

Fortier, Mark. ***Theory\ Theatre: An Introduction***. London and New York: Routledge, 1997.

Foster, Verna A. "The Uses of History in Contemporary Feminist Drama: A Response to Christiane Bimberg." ***Connotations: A Journal for Critical Debate*** 8.2 (1998-1999): 249-57.

Gardner, Janet E. "Caryl Churchill's ***Top Girls***: Defining and Reclaiming Feminism in Thatcher's Britain." ***New England Theater Journal*** 10 (1999): 89-110.

Goodman, Lizbeth. "Overlapping Dialogue in Overlapping Media: Behind the Scenes of ***Top Girls***." ***Essays on Caryl Churchill: Contemporary Representations***. Ed: Sheila Rabillard. Winnipeg and Buffalo: Blizzard Publishing, 1998: 69- 101.

Hamilton, Paul. ***Historicism***. London and New York: Routledge, 1996.

Kiss, Attila. " ***Cloud 9***, Metadrama, and the Post-Semiotics of the Subject." ***AnaChronist*** (2003): 223-32.

Kritzer, Amelia Howe. ***The Plays of Caryl Churchill***. London: Macmillan, 1991.

_______. "Political Currents in Caryl Churchill's Plays at the Turn of the Millennium." ***Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium***. Ed. Marc Maufort. Brussels: Peter Lang, 2002: 57-68.

Works Cited

Aston, Elaine. ***Caryl Churchill.*** London: Northcote House, 1997.

Benjamin, Walter. ***The Arcades Project.*** Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1999.

_______. ***Understanding Brecht.*** Trans. Anna Bostock. London: New Left Books, 1973.

_______. ***"Theses on the Philosophy of History"*** [1940]. ***Illuminations.*** Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Shocken Books, 1969.

Brecht, Bertolt. ***Brecht on Theatre.*** Trans. & ed. John Willett. 2nd Ed. London: Methuen, 1974.

Burk, Juli. "***Top Girls*** and the Politics of Representation." ***Upstaging Big Daddy.*** Ed. Ellen Donkin and Susan Clement. Ann Arbour: University of Michigan Press, 1993: 67- 78.

Churchill, Caryl. ***Plays: One.*** London: Methuen, 1985.

_______. ***Plays: Two.*** London: Methuen, 1990.

Cousin, Geraldine. ***Churchill: The Playwright.*** London: Methuen, 1989.

Eldredge, Patricia Reid. "Marlene, Maggie Thatcher and the Emperor of Morocco: The Psychic Structure of Caryl Churchill's ***Top Girls.***" ***Psychoanalyses/ Feminisms.*** Ed. Peter L. Rudnytsky. New York: State U. of New York P., 2000: 71-84.

Flaherty, Kate. "Feminist Drama: Railing and Redress: A Brief Sarah Daniels's ***Byrthrite*** and Caryl Churchill's ***Top Girls.***" ***Philament*** 2 (Jan. 2004): n.p.

[5] In addition, Jane Thomas has explored the links between Foucault and Churchill in "The plays of Caryl Churchill: essays in refusal", in Adrian Page, ed., ***The Death of the Playwright*** (Basingstoke: Macmillan, 1992), pp. 160-85.

[6] Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" [1940], in ***Illuminations***, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Shocken Books, 1969), pp. 252-64. Because the Theses are so short and are widely anthologized, references will be made to the number of the thesis quoted rather than page numbers.

[7] Almost everyone who comments on ***Top Girls*** mentions the overlapping dialogue. One of the most rewarding and far-reaching discussions can be found in Lizbeth Goodman, "Overlapping Dialogue in Overlapping Media: Behind the Scenes of *Top Girls*", in ***Essays on Caryl Churchill: Contemporary Representations***, ed. Sheila Rabillard (Winnipeg and Buffalo: Blizzard Publishing, 1998), pp. 69-101.

[8] In a note on layout Churchill explains: "when one character starts speaking before another has finished, the point of interruption is marked /" and "sometimes a speech follows on from a speech earlier than the one immediately before it, and continuity is marked*", p. 52.

[9] See, most notably, Elin Diamond, ***Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*** (London and New York: Routledge, 1997) and Janelle Reinelt, ***After Brecht: British Epic Theater*** (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994).

Notes

[1] Harold Pinter, "Writing for the theatre," in ***Plays: One*** (London: Methuen, 1976), p 9. Pinter goes on: "I'm not an authoritative or reliable commentator on the dramatic scene, the social scene, any scene. I write plays, when I can manage and that's all."

[2] Caryl Churchill, ***Plays: Two*** (London: Methuen, 1990), p. ix. All further references to the play would be to this edition

[3] To show ***Cloud Nine*** engaged with contemporary debates about sexuality we need look no further than Clive's exchange about homosexual desire with Harry Bagley, the bisexual explorer: "HARRY: It's not a sin, it's a disease. CLIVE: A disease more dangerous than diphtheria." ***Cloud Nine*** in Caryl Churchill, ***Plays: One*** (London: Methuen, 1985), p. 283.

[4] For some of these excellent writings, see Christopher Innes, " Caryl Churchill: Theatre as a Model for Change," in Innes, ed., ***Modern British Drama 1890-1990*** (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 460-72; Helene Keyssar, "The Dramas of Caryl Churchill: The Politics of Possibility," in Keyssar, ed., ***Feminist Theatre*** (Basingstoke: Macmillan, 1984), pp. 77-101; Colin Chamber, and Mike Prior, "Caryl Churchill: Women and the Jigsaw of Time," in Chamber and Prior, eds. , ***Playwrights' Progress: Patterns of Postwar British Drama*** (Oxford: Amber Lane Press, 1987), pp.198-9; Annette Pankratz, "Perceiving and Performing Caryl Churchill: The Drama of Gender Construction," in Ursula Pasero, ed., ***Perceiving and Performing Gender*** (Germany: Westdeutscher, Weiesbaden, 2000), pp.177-87; Elin Diamond, "Brechtian Theory / Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism," ***TDR*** 32.1 (Spring 1988), pp. 82-94; "(In)Visible Bodies in Churchill's Theater," in Lynda Hart, ed., ***Making a Spectacle*** (Ann Arbour: University of Michigan Press, 1989), pp. 259-81; Katherine Perrault, "Beyond the Patriarchy: Feminism and the Chaos of Creativity," in ***Journal of Dramatic Theory and Criticism*** 17.1(Fall 2002), pp. 45-67; Haiping Yan, "Staging Modern Vagrancy: Female Figures of Border Crossing in Ama Ata Aidoo and Caryl Churchill," in ***Theatre Journal*** 54.2 (May 2002), pp. 245-62; C. B. Bindu, "Reformulating Differences in the Feminist Discourse: The Female Heterosexual Lover in Caryl Churchill's ***Top Girls***," in ***In-Between: Essays and the Studies in Literary Criticism*** 4.2 (Jan. 1994), pp. 91-105; and Sharon Ammen, "Feminist Vision and Audience Response: Tracing the Absent Utopia in Caryl Churchill's ***Top Girls***," in ***Utopian Studies: Journal of the Society for Utopian Studies*** 7.1 (1996), pp. 86-102.

for her more or less, do these plays not encourage a certain empathy in the audience -that sadness so typical of the historicist? If members of the audience are encouraged to empathize with the (rewritten) past, may they not lose sight of "the constellation which [their] own era has formed with a definite earlier one"?

plays, break their quotations out of one discursive context, making them into fragments and reordering them into another form of writing or, in this case, *mise-en-scene.* The fact that they are fragments is part and parcel of the project, which has no pretensions to totality but remains tentative and incomplete.

Weigel also sees many affinities between Benjamin's Theses and feminist historiography. It is worth quoting her at length as her comments could have been written directly about ***Top Girls***:

> For a history of women - as for all historiography which does not share the perspective of the rulers, of the 'heirs of those who conquered before them' – Benjamin's historico-theoretical reflections offer a productive stimulus, not least because women have few moments or images from their past which they can quote, since in what has been handed down they have been largely 'forgotten' or repressed as subjects... [M]yths, paintings, and other sources of the imaginary offer to the attentive reader a wealth of correspondences with the experiences and situations of present-day women - as is demonstrated by the quotations from historical and mythical women in those works of contemporary literature whose concern is not to show 'the way it really was', but rather to present literary thought-images, constellations of a female dialectic of enlightenment. (77-8)

Top Girls takes some of those "few moments" from the past as part of a critical history which quotes not merely to recuperate or redeem but to question. Churchill does not 'invent' history. ***Top Girls*** is not entirely ahistoricist: the characters of the dinner party bring with them traces of their original contexts - dress, language, beliefs - that prevent historically different eras from being collapsed into each other. But it is instructive to compare a play like ***Top Girls*** with other feminist history plays, such as those of Pam Gems. Gems, like Churchill is interested in famous women from the past, and the titles of her plays - ***Piaf, Queen Christina,*** and ***Camille*** - reflect this. Like Churchill, Gems aims to rewrite the lives of these women from a feminist perspective, brushing away some of the myths that surround them. However, by concentrating on a single woman and locating her in her own era, recreating a context

extracted because, as Benjamin points out, a quotation is always a *break* from context. In this sense, history that proceeds by the montage of quotations - textual and visual - is unhistoricist. In Thesis III Benjamin gives a special status to such history by citation: "only a redeemed mankind receives the fullness of its past - which is to say, only a redeemed mankind has its past become citable in all its moments." In some ways he is here giving the theoretical justification for the historical method he uses in his great unfinished history of the Paris arcades of the nineteenth century, the ***Passagen-Werk***, or ***Arcades Project***, which consisted in large part of disparate quotations placed in meaningful relationship with each other.

Irving Wohlfarth and Sigrid Weigel have both usefully glossed the meaning of quotation in the Theses and in Benjamin's work in general. According to Wohlfarth, Benjamin believes his world is an unredeemed one in which

> quotation stands for a kind of guerrilla warfare with the ruling culture, a quasi-anarchistic technique which explodes, and in every sense arrests, the continuity of texts, biographies, and periods - a continuity which merely reflects the inherited continuity of accumulated power relations and thereby serves as an ideological justification for 'progress' and the status quo. The function of quotation is to break up the unified, totalitarian blocks that conformist historiography passes out as history. (181)

Quotation achieves the "tiger's leap into the past" of Thesis XIV and inaugurates a history of discontinuity, rather than of continuity and progress. Weigel explains that Benjamin's practice of quotation should be understood "in the sense of invoking or summoning up rather than ... making a scholarly reference" and adds that "The quotation embodies as it were language as literature, broken out of one discourse in order, as a fragment, to become part of another, different form of writing." (13,38) Quotation is not in and of itself a challenge to conformist history, but a certain practice of quotation can be, and Weigel's account neatly illuminates Churchill's method. ***Top Girls***, and many of Churchill's other

rather; a general principle of composition much like montage, of which Brecht also made use.

It is worth noting that quotation has long been a strategy integral to Caryl Churchill's stagecraft. It has already been mentioned that ***Softcops*** and an early unperformed play work directly from the texts of Foucault and Fanon. ***Light Shining in Buchinghamshire***, Churchill's play about the English Civil War, makes full use of the extant historical documents from that period, quoting directly, for instance, from Abiezer Coppe's ***A Fiery Flying Roll*** and condensing lengthy parts of the Putney debates. (Finney 241) ***Vinegar Tom***, meanwhile, in its exploration of witch-hunts, from "a late medieval handbook on witches by Kramer and Sprenger, ***Malleus Maleficarum*** (***The Hammer of Witches***)." (Cousin 73) Of ***Fen***, a play set in modern-day East Anglia, Churchill explains: "[it] is a play with more direct quotes of things people have said to us than any other I've written ... The murder story ... was taken from a newspaper cutting ... Most of what the ghost says is taken from a threatening letter written at the time of the Littleport riots." (ix) In ***Top Girls***, meanwhile, Pope Joan's long drunken rant in Latin is in fact "a fragment from Book II of ***De Rerum Natura*** (***On the Nature of Things***) by Lucretius." (Pandiri 93) Churchill does not say whether other parts of ***Top Girls*** are direct quotations like this, but Nijo and Isabella are both writers, and Griselda comes from fiction, so all are subject to citation. And what is Dull Gret if not a sort of quotation in three dimensions of Brueghel's painting? Certainly, in her long outburst at the end of the dinner party nothing she says diverges substantially from the work of art that bears her name.

What implications for history does such constant quotation have? Does it make Churchill's history plays more authoritative or authentic because they are based on original documents? If the quotations were acknowledged during the course of the play, perhaps; or if Churchill purpose were primarily documentary, which it is not. They rather perform the role of "interruption" that Benjamin finds at work in epic theatre. They interrupt the linear flow of history from which the are

aunt. For practical purposes of staging there are, of course, *two* dresses: one new, which fits the actress, and one worn, which does not. But even at the level of the narrative there are now two dresses, since historical continuity has been shattered, and we are compelled, once again, to look back to the future in our contemplation of the past.

> The work has to develop to the highest degree the art of citing without quotation marks. Its theory is intimately related to that of montage. (Benjamin, ***The Arcades Project*** 458)

Traditionally, Caryl Churchill has not been associated with Walter Benjamin but with his good friend, Bertolt Brecht.[9] The discontinuities of ***Top Girls***, the surprising temporal folds it opens up, can be accounted for in terms of Brecht's recommendations for an epic theatre as well as Benjamin's model of historical materialism. Just as Benjamin was suspicious of linear temporality in history, so Brecht distrusted the linear plot in theatre. The linear plot relied on suspense and therefore enlisted the desire of the spectator to find out what happened next rather than be astonished at what they were seeing right now. Empathy in an audience was as unproductive as empathy in the historian. He therefore proposed a plot that advanced in "curves", an episodic plot, like the one in ***Top Girls.*** (37) Instead of continuous action, then, the action is interrupted. To understand the impact of interruption, it is worth turning to one of Brecht's finest commentators, Walter Benjamin:

> We may go further here and recall that interruption is one of the fundamental methods of all form-giving. It reaches far beyond the domain of art. It is, to mention just one of its aspects, the origin of quotation. Quoting a text implies interrupting it, context. It will readily be understood, therefore, that epic theatre, which depends on interruption, is quotable in a very specific sense. (***Understanding Brecht*** 19)

Benjamin goes on to explain how the actor in epic theatre generates quotable "gestures" He is therefore invoking the notion of quotation in a wider sense than the scholarly, textual one. Quotation is,

JOYCE: You say Mother had a wasted life.
MARLENE: Yes I do. Married to that bastard.
JOYCE: What sort of life did he have? / Working in the fields like
MARLENE: Violent life?
JOYCE: an animal. / Why wouldn't he want to drink?
MARLENE: Come off it.
JOYCE: You want a drink. He couldn't afford whisky.
MARLENE: I don't want to talk about him.
JOYCE: You started, I was talking about her. She had a rotten life because she had nothing. She went hungry.
MARLENE: She was hungry because he drank the money. / He used to hit her.
JOYCE: it's not all down to him. / Their lives were rubbish. (138-9)

The historicist, says Benjamin, "recommends that [historians] blot out everything they know about the later course of history" (Thesis VII). ***Top Girls*** follows the opposite course. We cannot appreciate the significance of the past, it says, until we have seen into its future. Empathy for the past time is replaced by detachment and thought since the audience already knows what "will have been."

The most economical presentation on stage of "what will have been" is Angie's blue dress It makes its first appearance in Act Two scene two, in Joyce's backyard: "ANGIE *comes out. She has changed into an old best dress, slightly small for her.*" Brick in hand, she tells Kit: "I put on this dress to kill my mother." (98) At this stage the dress has no special significance. It is only when it appears for the second time, *a year earlier,* that it belatedly makes its impact. Marlene gives it to Angie when she arrives in East Anglia for a visit: "ANGIE: Thank you very much. Thank you very much, Aunty Marlene. *She opens a present. It is the dress from Act One, new.*" (121) An article of clothing that may have hardly been remarked on when first seen suddenly takes on a retroactive force, charged with all the investments Angie makes in her idealized

Maggie. I'd give her a job. I She just needs to hang in there. This country
JOYCE: You voted for them, did you?
MARLENE: needs to stop whining. / Monetarism is not stupid. (137-8)

Some might say that exchanges like this - and the whole final act -load the dice far too heavily against Marlene. After all, the audience has already seen the future Marlene speaks so glowingly of, and it is not the rosy picture she paints. The toll taken by the "stupendous eighties" has been painfully demonstrated in a series of sketches set in the Top Girls employment agency in Act Two. Indeed, Marlene and some of her fellow "high fliers" - Nell and Win - have gained some emancipation in the workplace, displacing men from positions they once occupied by virtue of their sex alone, and we are encouraged to admire their vigour and ease. However, the interview scenes in the agency make it clear that many (most?) other working women who have imbibed the doctrine of individualism find that lack of training, or continued sexist practices, or age, block the realization of any ambition to go "up up up". Just as the narrative of progress in the dinner party scene has to be partly fabricated, so in the scenes which follow "progress" is restricted to a select few, and it may even damage others.

The third act is more than "a final coming up for Marlene, though. It presents the audience with the debris of Marlene's own past, debris that has been occulted or repressed by her narratives of progress." (Eldredge 79) And, by reversing chronologies, it reaffirms the principle of historical time established by the anachronistic first scene. By presenting us with the past last, the play forces us to dwell on those things which a homogeneous, linear time would have us leave behind. Joyce, who has adopted Marlene's daughter Angie, scrapes by with "four different cleaning jobs", the sort of employment available to women of her class and education. (136) Their parents, it emerges, were far from the idealized model of surrogate ancestors Marlene establishes in the first scene:

history: "to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger" (Thesis VI). The moment of danger is "incipient Thatcherism, blowing the strong wind of progress and asking us to forget the wreckage that is left behind by rampant individualism." (Gardner 103)

. The variety of opinion on the dinner party scene attests to its openness and reflects the variety of voices contained in the scene itself. Its impact is further complicated by the latent, delayed meaning it continues to exercise for the duration of the play. As much as we would like to read the celebration scene in isolation, the next two acts require us to assess it retrospectively, in light of what comes next. Just as the women's understanding of each other necessarily passes through the filter of historical difference, so the audience's impression of them is modified by subsequent events. Of course, some of these later events actually precede the party chronologically. The third act, set a year before the dinner party, underlines even further the posthumous strategies of ***Top Girls***, while both it and the second act concentrate on the "pile of debris" (Thesis IX) left in the wake of progress.

In Act One Marlene's toast to her guests encapsulates her thesis of the progress achieved by women. In Act Three she is given a line that articulates much the same position but from the vantage of anticipation: "I think the eighties are going to be stupendous." (137) The toast, which comes later chronologically, looks back, while this opinion, expressed earlier, looks forward. It initiates an argument between Marlene and her sister, Joyce:

JOYCE: Who needs them [men]?
MARLENE: Who needs them? Well I do. But I need adventures more. So on on into the sunset. I think the eighties are going to be stupendous.
JOYCE: Who for?
MARLENE: For me./ I think I'm going up up up.
JOYCE: Oh for you. Yes, I'm sure they will.
MARLENE: And for the country, come to that. Get the economy back on its feet and whoosh. She's a tough lady,

aggrandizement. According to Merrill, "By attempting to equate Marlene's promotion at work with the extreme circumstances overcome by the other five guests, Churchill renders Marlene's achievement petty and ludicrous." (73) While Lane sounds genuinely Benjaminian when he says that the "celebration is based on mystification of the facts: that Marlene's promotion is in some way the end result of a unified historical process of which all women have been part. By implying that all women share in her success and by invoking supposed historical antecedents Marlene valorizes herself." (63) Finally, Janet Brown expresses the greatest doubt about the "achievements" of Marlene's guests: she calls the dinner party "Almost a parody of feminist glorifications of women's community" and contends that "the audience is asked to critique rather than celebrate [the] lives" of these "Role models from history and literature." (127,120) And yet she also thinks that the scene exceeds Marlene's intentions: "Although Marlene is the hostess and presumably "dreamed up" this party, it rapidly escapes her control." (128)

If we follow Brown, it is possible to read the stories of the guests, and their interaction around the table, as partly stage-managed by their host and as partly resistant to her attempted historical appropriation. According to Flaherty, "the residue of history is not neutral and unchanging but must be fought over," ***Top Girls*** implies. As Benjamin puts it, "*even the dead* will not be safe from the enemy if he wins" (Thesis VI). Since history is only written posthumously (in the future: "*will not be* safe"), the lives of the guests can be re-inscribed in Marlene's tale of continuous female endeavour. However, this only works up to a certain point, as Lane indicates, for Marlene's optimistic summary is "at odds with her guest's stories of male subjugation and violence." (63) But it would be unwise to demonize Marlene as the "enemy" or the "victor". She is, rather, one beneficiary of the liberalization of markets and an ideology of individualism at the very threshold of the Thatcherite eighties. It is the historical achievement of ***Top Girls*** to have wrested away the stories of those women from a tale of triumphant individualism. In doing so it achieves what Benjamin asks of

the celebrations of the first scene. Marlene's promotion to managing director of the Top Girls Employment Agency is not an "extraordinary achievement" but an isolated instance of individual advancement in a modern economy in which other women, such as her daughter, Angie, and her sister, Joyce, have not experienced the social progress she enjoys. How far the first scene is compromised depends on the critic opinion varies widely. It is, after all, Marlene who has conceived of the fantasy meal and selected the guests. As with all victors, is she not trying to tell a tale of continuity where she is the logical endpoint of female success in the face of great adversity? Is she not simply parading these women as "cultural treasures", whom we should "view with cautious detachment" (Thesis VII) because they, like Marlene, were privileged in their time and "owe their existence" like Marlene, to the "anonymous toil of their contemporaries"?

While most agree on "the retrospective hollowness of Marlene's triumphant rhetoric", (Manera 178) it is interesting how many interpreters of the play would disassociate the historical guests from the woman who has conjured them up. For instance, Geraldine Cousin echoes Marlene's toast when she asserts that "overwhelmingly, the first scene is a celebration of achievement by women in the face of seemingly insurmountable odds." (95) Lizbeth Goodman concentrates on the difficult practicalities of staging, and particularly filming, this scene, but in her collation of interviews with cast, director and playwright, Churchill's own opinion takes precedence: the playwright aimed to lure the audience into thinking of Marlene as a "feminist heroine who had done things against extraordinary odds" but then question her as the play went on. Of the other women she says: "they were all people with extraordinary stories who were interesting to hear about." (80) According to Churchill, then, Marlene's victory is undermined by our knowledge of the ordinary women she has left behind but the extraordinariness of her guests is not perceptibly dimmed.

Lisa Merrill and Harry Lane, on the other hand, tend to see the guests as a collective sign of Marlene's own self-deception and self-

an earlier era comments on a later one she of course does so prehumously.

Other patterns emerge from the constellation of women. Their understanding of religion and ideology, their experiences of pregnancy and childbirth and their relationships with their families overlap in some places and clash in others, forming a mosaic of historical juxtapositions. Within this network, Patient Griselda cuts a rather strange figure. Whereas the others have, to some extent or other, resisted the confining hold of the femininity of their day, Griselda has conformed to the most rigid of models and become the very model of wifely chastity and obedience. Lizbeth Goodman has argued persuasively that Griselda arrives late for the celebration because she would not have been capable of participating in the earlier debate:

> her arrival serves more generally to distract and even annoy the other characters, who react against her passivity and are incited to the drunken debauchery which characterizes the end of that scene. She is the unconscious spark which ignites their flame of indignation and drunken (rhetorical) rebellion. (74-5)

The odd one out, Griselda serves to "gel the other five in solidarity against the transhistorical oppression of women." (Kritzer, "Political Currents" 62) Perhaps Griselda is even there to punctuate the claim Marlene makes before her arrival. She toasts to the assembled women (minus Griselda): "We've all come a long way. To our courage and the way we've changed our lives and our extraordinary achievements." "*They laugh and drink a toast.*" (67) According to Marlene's rhetoric, then, the "long way" they have come has Griselda at its starting point. The progress of women is measured by their distance from this stereotype of medieval literature who placidly accepted the cruelties meted out by her husband.

But *Top Girls* is as suspicious of progress as Walter Benjamin. It can escape no one who watches the second half of the play that Marlene is one of the "victors" and that the events of the second half compromise

JOAN: I dressed as a boy when I left home. *
NIJO: green jacket. Lady Betto had a five-layered gown in shades of green and purple.
ISABELLA: *You dressed as a boy?
MARLENE: Of course, / for safety.
JOAN: It was easy, I was only twelve. Also, women weren't / allowed in the library. We wanted to study in Athens.
MARLENE: You ran away alone?
JOAN: No, not alone, I went with my friend. / He was sixteen
NIJO: Ah, an elopement.
JOAN: but I thought I knew more science than he did and almost as much philosophy.
ISABELLA: Well I always travelled as a lady and I repudiated strongly any suggestion in the press that I was other than feminine.
MARLENE: I don't wear trousers in the office. / 1 could but 1 don't. (62)[8]

Joan explains that she turned to male disguise as a means of accessing education, and Isabella, Nijo and Marlene respond in turn to her tale. Each response is curious and telling because each effectively misinterprets the meaning of Joan's male disguise. Nijo assumes that Joan's motivation was *romance* rather than the pursuit of learning ("Ah, an elopement") Isabella instinctively disapproves, seeing dangers in failing to at least pass as feminine in the Victorian public eye. Finally, Marlene invokes the world of work and the 1980s office, with its implicit dress codes. All three read Joan's story against their own historical epoch, effectively ignoring its original significance. This does not mean that the women are solipsistic and simply not listening to each other. On the contrary, it enacts brilliantly Benjamin's proposition that an event only becomes historical "posthumously", by being given significance after the fact, in a subsequent era. This sort of retroactive interpretation occurs repeatedly during the dinner party, although when a woman from

(even historicists grant licence to fiction as long as it does not usurp their final authority). Instead, it supplies a "unique experience with the past" (Thesis XVI) in the present. Dull Gret, Pope Joan, Isabella Bird, Lady Nijo and Patient Griselda are on stage to inform us about Renaissance painting, Catholic heresy, nineteenth-century travel, feudal Japan and feudal Europe only insofar as those historical conditions can be endowed with contemporary relevance. Together with Marlene, they make up what Benjamin might call a "constellation". The task of the historian is to establish such surprising and unique configurations of the past with the present: "he grasps the constellation which his own era has formed with a definite earlier one" (Appendix A).

What constellation is formed between Marlene's era and those of the women she has invited to dinner? As with any good constellation, there is more than one way of perceiving the relations of the individual elements. A link which has often been remarked on is the way in which many of the women in their remarkable lives appropriated the costume, the language or the prerogatives of men. Although it is anachronistic to compare Gret's warlike disposition; Pope Joan's regal vestments and Latin-speaking and Isabella's adventures as a traveller; the play nevertheless encourages us to do so, and the characters themselves certainly do. Comparison, however, does not necessarily mean equivalence, and the differences in the women's remembrances are as productive as their similarities, the much commented on overlapping dialogue of the scene doing much to emphasize the dissonance of deliberate anachronism.[7] Anachronism is usually thought of as an error, but here the play pilfers from the past to throw into relief Marlene's success in the world of business. Like the invited guests, her position in the world is partly predicated on the adoption of a "masculine" standpoint. "Historical affinities are counterpoised with differences in a set of juxtapositions without definitive resolutions." (Foster 251)

A discussion about clothing gives some idea of the dialectical tension between historical difference and similarity the dinner party sets up:

Historicism is conservative precisely because it insists so strenuously on the pastness of the past. The historical materialist, however, refuses to endorse the notion that history is over or in any sense complete. For this reason the historical materialist does not hesitate to emulate the French revolutionary Robespierre, for whom "ancient Rome was a past charged with the time of the now which he blasted out of the continuum of history" (Thesis IV). Robespierre's anachronistic appropriation of an earlier historical era, mocked by Marx in ***The Eighteenth Brumaire***, constitutes just the sort of rupture Benjamin calls for. The past, then, is never entirely dead and can be seized for the purposes of the present. Change the past and you can change the future, Benjamin is almost implying. Certainly, he offers a crucial insight into the order in which historical events are given their meaning – that is, the reverse of what common sense dictates:

> Historicism contents itself with establishing causal connections between various moments in history. But no fact that is a cause is for that reason historical. It became historical posthumously, as it were, through events that may be separated from it by thousands of years. (Appendix A)

As Slavoj Zizek puts it, "it was again Benjamin who - a unique case in Marxism - conceived history as a text, as series of events which "will have been" - their meaning, their historical dimension, is "decided afterwards, through their inscription in the symbolic network." (136) Benjamin's discovery - the retroactivity of historical meaning - is pertinent not only to the "historical" dinner party scene of ***Top Girls*** but also to the reverse chronology of the latter half of the play.

On the face of it, Marlene's extraordinary gathering of women from across the ages is just the sort of "blasting" out of the "continuum of history" that Benjamin advocates. It is almost designed to make the historicist shudder: a wild mixture of historical voices, all of them intelligible in the present even without their contexts. But the scene's main objective is not to offend any traditional historians in the audience

Marxist, envisioning history as a struggle between classes, calls them - the victors. These remainders, which Benjamin ironically dubs "cultural treasures", "owe their existence not only to the efforts of the great minds and talents who have created them, but also to the anonymous toil of their contemporaries" (Thesis VII). It is those who toiled anonymously who interest Benjamin, but the full context of their histories cannot be given because they come to us only in fragments out of a wider silence.

Benjamin is suspicious of the doctrine of historical progress. Living as he did under the shadow of Nazism, it is no wonder he doubted that human history was a constantly forward-moving tale. Progress for some - the victors - often means defeat for others: the oppressed classes. In a complex image, Benjamin imagines an "Angel of History", who perceives the past as "one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet" (Thesis IX). But the Angel is prevented from contemplating the disaster which is history by a storm that blows him away from it: "This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress." (Thesis IX.) Progress blinds us to the barbarism of the past, and progress, according to Benjamin, is what historicism subscribes to in its theory of time. The historicist sees history as an unbroken continuum of distinct time periods, each a moment of transition to the next. Benjamin rejects this tidy schema:

> A historical materialist cannot do without the notion of a present which is not a transition, but in which time stands still and has come to a stop. For this notion defines the present in which he himself is writing history. Historicism gives the 'eternal' image of the past; historical materialism supplies a unique experience with the past. (Thesis XVI)

Throughout the Theses, historical materialism is offered as the alternative to historicism. In this case, discontinuity is offered in place of continuity.

audacity of the form. The theses do not lead logically from one to the next in a linearly developing argument, but conceal a pattern of overlapping relations that make up an overall picture. Benjamin's style is often perplexing and does not make things easy for his readers, but it must be seen as part and parcel of his strategy to overturn some of the complacencies of the historicism he sets out to criticize.

What, then does Benjamin have against historicism? Briefly, he believe that historicism is based on a notion of "homogeneous, empty time" (Thesis XIII), the possibility of historical closure and a naive trust in progress, all of which inevitably lead "the adherents of historicism" to "empathize... with the victor" consciously or not (Thesis VII).[6] The historicist thinks that the past should be understood in terms of the past, not in terms of the present, which would be anachronism, a great taboo of the historicist. To do this, Benjamin says, requires a certain form of melancholy. He paints a comic portrait of the sad historicist:

> To historians who wish to relive an era, Fustel de Coulanges recommends that they blot out everything that they know about the later course of history ... It is a process of empathy whose origin is the indolence of the heart, *acedia,* which despairs of grasping and holding the genuine historical image as it flares up briefly. Among medieval theologians it was regarded as the root cause of sadness... The nature of this sadness stands out more dearly if one asks with whom the adherents of historicism actually empathize. The answer is inevitable: with the victor. And all rulers are the heirs of those who conquered before them. (Thesis VIII)

According to Benjamin, the insistence on understanding a past text through its historical context arises from a melancholy desire to "relive an era"; and to believe that you can successfully reconstruct an era in its entirety, give its *full* context, is to imagine that historical events can be safely confirmed to the past and at the same time comprehended in their totality. But what really remains from the past to give us our picture of it? The only. "complete" picture can he derived from documents left behind by the rulers, or - as Benjamin, a sometime

Much of Walter Benjamin's essay is a theoretical attack on the historicism of his time, as represented by Gottfried Keller and Leopold von Ranke; while ***Top Girls*** shows us what a non-historicist historical practice might look like. Nothing could be less historicist than the opening act of ***Top Girls***, the celebration dinner party which brings five women from different historical moments together with one woman, Marlene, from the present. For the purposes of theatre, Pope Joan, Dull Gret, Lady Nijo, Patient Griselda and Isabella Bird are torn not only from their specific historical context but also from disparate and incompatible sources: painting (Gret), literature (Griselda), apocrypha (Joan) and "real" history (Isabella and Nijo). Even the rest of the play, deceptively located in a more mundane world, opens up a decidedly unhistoricist temporality in its reversal of chronology. The significance of Churchill's departure from traditional historicism can be helpfully illuminated by Benjamin's eighteen (plus two) ***"Theses"*** on history.

Benjamin, a German Jew, composed the Theses in 1940 in exile in Paris, shortly before he died by his own hand on the Franco-Spanish border fearing that his escape from Nazi-occupied France had failed. This short, dense text is generally taken to be his last important piece of writing. The Theses are marked in complex ways by the desperate political circumstances in which they were written, and a good historicist would call attention to such contextual elements as the Nazi-Soviet pact and the failure of the Social Democrat opposition to the Nazis in Germany as determining factors in its main propositions about progress, redemption and memory. But, in the spirit of Benjamin's anti-historicism, no more will be said here about such factors.

Something must, however, be said about the distinctive style of the Theses, which are at some removed from conventional theoretical or academic discourse and closer to aphorism in their compression of insight into near fragments. The eighteen theses and two appendices are written in prose bursting with astonishing figurative language: baffling parables, startling analogies, exorbitant metaphors and striking images punctuate this brief text, making it hard to discern the content for the

on Churchill's plays. However, the dialogue with Foucault has already been initiated by the plays themselves.[5] Furthermore, Churchill, and *Top Girls* in particular, have already received a great deal of attention from feminist critics, and from more than one feminist perspective. I propose, then, an earlier theoretical text which, before Foucault, thought of history in terms of discontinuity: Walter Benjamin's ***"Theses on the Philosophy of History"***, also translated as ***"On the Concept of History"***. As will be seen, this text has the added advantage of making arguments to have, in retrospect, been amenable to feminist historiography.

Caryl Churchill plus Walter Benjamin is an exciting and illuminating combination. Preoccupied with the past, Caryl Churchill and Walter Benjamin are both historians - but neither are *historicists*. The distinction is crucial because it sets them apart from the dominant model of historical understanding, historicism. Paul Hamilton defines historicism thus: "a critical movement insisting on the prime importance of historical contexts to the interpretation of texts of all kinds." (2) "Insisting" is a good choice of word by Hamilton because one of the characteristic moves of the modern historicist is to berate or chastise non-historicists for failing to "historicize", for being "unhistoricized". An "unhistoricized" or "under-historicized" analysis of a play would be one that failed to place the play in its historical context. The danger in such a failure, according to the historicist is that the analyst will misapprehend the play as somehow timeless and, therefore, universal in its meanings. Failing to historicize leads down a slippery slope at the end of which historical difference is sacrificed for eternal truths. (Although, as will be seen, the historicist conception of time, according to Benjamin, actually leads historicism into just what it purports to avoid: universal history.) So ubiquitous is the mantra of historicism that it has become almost like common sense, and it is difficult to imagine any form of history that does not give "prime importance" to "historical context" Surely, history is historical context? No, reply Churchill and Benjamin, *historicism* is historical context, and context is not everything.

introduction to his ***Plays: One*** with the words "I'm not a theorist", Churchill's plays are decidedly theory-friendly.[1] For instance, in her introduction to ***Softcops***, Churchill explains that she wrote it with Michel Foucault's ***Discipline and Punish*** in mind: "***Softcops*** was written in 1978, after reading Foucault's ***Surveiller et Punir***. It fitted so well with what I was thinking about that I abandoned the play I was groping towards and quickly wrote something that used Foucault's examples as well as his ideas."[2] For Churchill, then, there is a necessity, even an urgency, in the collaboration between theatre and theory. ***Cloud Nine*** could very well have been composed with ***The History of Sexuality*** in one hand, and certainly it was influenced by academic and political debates about sexuality in the I970s in Britain. (Kiss 227)[3] An early, unperformed Churchill play, ***The Hospital at the Time of the Revolution***, is, according to Lavell, [p]artly based on Chapter 5 of Frantz Fanon's ***The Wretched of the Earth***, an early text of post-colonial theory. (86) And the play for this article, ***Top Girls***, is thoroughly informed by the insights of feminist theory and practice in Britain throughout the 1970s and 1980s. Aston emphasizes the "intense pleasures" ***Top Girls*** provided for women spectators. (43) Moreover, writing about her 1987 production, Juli Burk explicitly tries to produce the play "from the materialistic-feminist perspectives to question the price of Marlene's success rather than vilify her for her choice." (74) Furthermore, Kritzer provides a socialist correction of the mistaken emphasis on bourgois individualism and personal achievement. (***The Plays*** 138-40)[4]

Top Girls is also a history play of sorts, as many of Churchill's plays are history plays - of a sort. Like Foucault, whom she admires, Churchill's view of history hinges on *discontinuity*, and she is not afraid to commit the primary historical crime of mixing past and present. In Reinelt's words, she uses "the hisoricising device of sharp contrast between historical scenes and contemporary ones." (179) Her interest in discontinuity, in the way the line of history does not run straight and true, is often brought to the service of a feminist agenda. Therefore, both Foucault and feminist theory could be brought to bear in productive ways

And although he does not explicitly acknowledge it, he also draws on discourse theory and post-structuralist notions of intertextuality. Following a slightly different trajectory, Dan Rebellato's brilliant critique of the founding myths of modern British drama (*1956 and All That: The Making of Modem British Drama*) carefully weaves together the methods of Michel Foucault and Jacques Derrida in its re-telling of the Osborne era. There are, then, signs that fruitful engagements between theory and modern British drama are now being undertaken, and that this article is not entering a void.

Caryl Churchill is arguably the most successful and best-known socialist- feminist playwright to have emerged from Second Wave feminism. Her plays have been performed all over the world, from the UK and the United States to Korea and Japan. She is routinely included in anthologies of contemporary drama and her plays regularly appear on student reading lists. Within theatre studies, her work has provided the basis for numerous books and articles. Often linked to theoretical debates about representation in feminist performance, Churchill has stimulated and provoked some of the most important feminist thinking about the theatre since coming to critical attention in the mid-1970s. She came to prominence concurrently with the development of Second Wave feminism in Britain, both its activism and its academic thrust. Her theatre practice similarly mirrors a series of challenges and changes in hegemonic producing modes over this period. She began as a solitary writer who only came to consider herself a woman writer belatedly: "For years and years 1 thought of myself as a writer before 1 thought of myself as a woman, but recently [1977] I've found that 1 would say 1 was a feminist writer as opposed to other people saying 1 was." (McFérran 13) She started writing radio plays in the 19605 [see Chronology] while she was housebound with young children. She was the first woman to have a residency at the Royal Court (1975), London's premier writers' theatre. (Aşton 24-5)

Churchill's theatrical practice has consistently been informed by development in theory. In contrast to Harold Pinter, who opens the

This article proceeds on the assumption that critical and cultural theory can productively add to our understanding of modern British plays. In other words, I take for granted that challenging and provocative plays can only benefit from an encounter with the sharpest of critical thinking. There are still many who feel quite the opposite: that theory can only subtract from drama, diminishing it somehow. This feeling may come from a sense that theory is too often set up in a position of mastery with regard to the dramatic text. Not only can theory add to drama, but drama can add to theory, inflecting it in ways previously unanticipated. Rather than seeking the failings in the theory - and undoubtedly there are some - this article asks in what ways the texts of theory can gain from the theoretical insights that drama itself has to offer.

Adrian Page opened the edited collection, ***The Death of the Playwright? : Modern British Drama and Literary Theory***, with the words, "Despite the proliferation of literary theory in recent years, little attention has been paid to modern drama." (1) Page, for one, feels that theory might still take away from drama rather than add to it and seeks to temper the post-structuralist announcement of the "Death of the Author" by asking how "the playwright can be resurrected as a wielder of meaning without suppressing the creative responses to his or her written text." (3) Meanwhile, Mark Fortier, in ***Theory/Theatre: An Introduction*** claims that " [in] theatre studies especially, theory has not had ... open-armed acceptance ... Theory has often seemed too contemplative an activity to be more help than hindrance in such a practical pursuit as theatre." (2-3) Fortier is probably right about the emphasis on the "hands-on" (4) within the theatrical community, but it is worth noting that there can be no practice without a theory, however submerged it is.

Recent years have seen the emergence of some excellent, theoretically informed work on modern British drama. In his tremendous reconstruction of the cultural moment of the British New Wave (***British Realist Theatre: The New Wave in its Context***), Stephen Lacey deliberately states his debts to the theories of culture and ideology developed by the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies.

'Blasting' out of the 'Continuum of History': A Reading of Churchill's Top Girls in the Light of Benjamin's "Theses on the Philosophy of History"

Dr. Nada Aboul-Saoud

Faculty of Arts

Cairo University- Beni-Suef

إعادة تعريف البناء من منظور نسائي من خلال مسرحية "تصبحين على خير يا أمي" لمارشا نورمن

د. فاطمة المهيري(*)

بالرغم من رفض الكاتبة المسرحية مارشا نورمن تصنيفها ككاتبة نسائية إلا أن منظوراً نسائياً واضحا يسود غالبية أعمالها فبينما تتبع أعمالها القواعد التقليدية للبناء المسرحي وتتطور الحبكة بأسلوب واقعي إلا أن نور من تعطي صوتا قويا لهؤلاء النساء اللاتي طالما ظللن بدون صوت أو مكانة في مجتمع أبوي ذكوري. وتصور نورمن هؤلاء النساء في مرحلة كفاحية بطولية تحاول من خلالها كل منهن تجاوز تلك القوالب الجامدة من العزلة والتهميش والحبس بقيود حديدية داخل المناخ الأسري وما يمثله من أدوار تقليدية للمرأة الأم والزوجة وربة المنزل فبينما تتحدى الكاتبة الافتراضات الرجعية التقليدية، وتحطم النظرة الذكورية للمرأة، وتعمل على إبراز انعدام التواصل والترابط وإظهار العنف على المسرح ،فهي تواجه المرأة في المجتمع بقسوة ظروفها في ذلك المناخ السائد من السيطرة والقهر مما يصيبها بالإحباط ويشعل لديها جذوة التحدي فتعمل على إعادة تعريف الحياة من أجل بقاء أفضل.

(*) مدرس الأدب الإنجليزي، كلية الآداب، جامعة عين شمس.

Rich, Adrienne. Of Woman Born. New York : Bantam, 1976.
Sauvage, Leo. "Different Kinds of Kin." New Leader, 66, April 18, 1983 : 21.
Schluter, June. Ed. Modern American Drama : The Female Canon. Rutherford : Farleigh Dickinson University Press, 1990.
Scott, Trudy. Women and Performance Journal 1, 1 (1983) : 78.
Simon, John. "Journey into Night." New York Magazine. April 11 (1983) : 55 – 58.
Smith, Raynette Halvorsen. "*'night, Mother* and True West : mirror images of Violence and Gender." Violence in Drama. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, 1991: 277 – 89.
Spencer, Jenny S. "Marsha Norman's She – tragedies." Making A Spectacle : Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre Ed. Lynda Hart. : 147 – 69.
-------- "Norman's *'night, Mother* : Psycho – drama of Female Identity." Modern Drama 30. 3 (Sept. 1987) : 317 – 72.
Sperberg, Elizabeth D. and Sally D. Stabb. "Depression in women as related to anger and mutuality in relationships." Psychology of Women Quarterly, 22.2 June 1988 : 229 – 38.
"Suicide" Harvard Mental Health Letter, 13.5 (Nov 1996) : 1 – 6.
Tong, Rosemarie. Feminine and Feminist Ethics. Belmont, CA : Wadsworth Publishing Company, 1993.
"Women Less Likely Than Men to Commit Suicide." USA Today. 129.2671. (April 2001) : 10.
Wallin, Dawn C. "Postmodern Feminism and Educational Policy and Development." Mc Gill Journal of Education 36.1 (Winter 2001) : 27 – 43.

Contemporary Women Playwrights. New York : Beech Tree Books, 1987 : 324 – 42.

------ . Interview with Beard, Sherilyn. "An Interview with Marsha Norman." Southern California Anthology. Los Angeles : University of California Press, 1985 : 14 – 20.

------ Interview with Brown, Linda Ginter. "More with Marsha Norman." Marsha Norman : A Casebook : 197 – 220.

------ Interview with Brown, Linda Ginter. "Update with Marsha Norman." Marsha Norman : A Casebook : 163 – 97.

------ Interview with Di Gaetani, John Louis. A Search for Postmodern Theatre : Interview with Contemporary Playwrights. New York : Greenwood Press, 1991 : 245 – 51.

------ Interview with Gornik, April. "Marsha Norman." Bomb Magazine. 8/17/2001. http: // www.bomsite.com/normanlnorman.html

Novak, David. "Suicide is not a private choice." First Things : A Monthly Journal of Religion and Public Life. 75(August – Sept 1997) : 31 – 35.

Ornstein, Robert, and David Sobel. Healthy Pleasures. Massachussettes : Perseus Books, 1989.

O'Hara, Jane. "Saturday night Alive or Dead." MacLean's, 97 Nov. 5 (1984) : 52.

Pearlman, Mickey. "Introduction." Mother Puzzles : Daughters and Mothers in Contemporary American Literature. Ed. Mickey Pearlman. New York : Greenwood Press, 1989 : 1 – 9.

Porter, Laurin. "Women Re-conceived : changing Perceptions of Women in Contemporary American Drama." Conference of College Teachers of English Studies (CCTE), Denton, Tx : (CCTEP) 54 (Sept. 1989) : 53 – 59.

------ "Contemporary Playwrights / traditional forms." The Cambridge Companion to American Women Playwrights. Ed. Brenda Murphy. Cambridge : Cambridge University Press, 1999 : 195 – 212.

Redmond, James. Ed. Violence in Drama. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

Reinelt, Janelle." A Feminist Reconsideration of the Brecht/Lukas Debates" Women and Performance:A Journal of Feminist Theory,7.1 .i13(1993):40- 49.

Plays." Southern Quarterly 3 (Spring 1987) : 67 – 79.
------ ed. Making A Spectacle : Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1989.
Held, V. "Feminist Moral Inquiry and The Feminist Future." Justice and Care : Essential Readings in Feminist Ethics. Boulder, CO : Westview Press, 1995 : 296 – 307.
-------"The sex / gender system." Voice and Virtue in Everyday Life : Introductory Readings in Ethics. Ed. C. Somners and F. Somners. New York : Harcourt Brace and Jovanovich, 1997 : 881 – 91.
Kane, Leslie. "The Way Out, The Way In : Paths to Self in the Plays of Marsha Norman." Feminism Focus : The New Women Playwrights. Ed. Enoch Brater. Oxford : Oxford University Press, 1989 : 255 – 74.
Kauffmann, Stanley. "*'night, Mother*." New Republic 195. Oct. 13 (1986) : 26.
Keyssar, Helen. Feminist Theatre. London : Macmillan. 1984.
Kundert – Gibbs, John. "Revolving It All : Mother – Daughter Pairs in Marsha Norman's *'night, Mother* and Samuel Beckett's *Footfalls*." Marsha Norman : A Casebook : 47 – 62.
Kushner, Howard I. "Suicide, Gender, and the Fear of Modernity in Nineteenth Century Medical and Social Thought." Journal of Social History, 26.3 (Spring 1993) : 461 – 63.
Machinon, Catherine A. "Feminism, Marxism, Method and the State : An Agenda for Theory." Signs 7 (Spring 1982) : 534 – 35.
Malson, Helen. The Thin Woman : Feminism, post – structuralism and the Social Psychology of Anorexia Nervosa. London : Routhedge, 1997.
Morrow, Laura. "Orality and Identity in *'night, Mother* and *Crimes of The Heart*." Studies in American Drama, 1945 – present. 3 (1988) : 23 – 31.
Nightingale, Benedict. "Or not to be." New Statesman, 109 March 15 (1985): 36.
Norman, Marsha. *'night, Mother*. New York : Hill and Wang, 1983.
----- Current Biography. 45 May 1984 : 302 – 305.
------ Interview with Betsko, Kathleen and Rachel Koenig – Interviews with

Demastes, William W. "Jessie and Thelma Revisited " Marsha Norman's Conceptual Challenge in *'night, Mother*". Modern Drama 36.1 (March 1993) : 109 – 19.

Dinnerstein, Dorothy. The Mermaid and The Minotaur : Sexual Arrangements and Human Malaise. New York : Harper, Collins 1976.

Dolan, Jill. The Feminist Spectator as Critic. Ann Arbor, UMI : Research Press, 1988.

-------."Feminists, Lesbians, and Other Women in Theatre : thoughts on the politics of performance. "Women in Theatre. Ed. James Redmond. Cambridge : Cambridge University Press, 1989 : 199 – 207.

--------"Bending Gender to Fit the Canon". Making A Spectacle : Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre. Ed. Lynda Hart. 1992 : 318 – 44.

Donovan, Josephine. "Toward a Woman's Politics". Feminist Issues in Literary Scholarship. Ed. Shari Benstock. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1987.

Drew, Anne Marie. "And the Time for it was Gone : Jessie's Triumph in *'night, Mother*." Marsha Norman : A Casebook : 87 – 95.

Forte, Jeannie. "Realism, Narrative and the Feminist Playwright." Modern Drama 32 (1989) : 115 – 27.

Garrison, Ednie Kaeh. "US feminism – grrrl style ! Youth (sub) cultures and the technologies of the Third Wave." Feminist Studies 26.1 (Spring 2000) : 141 – 70.

Gilligan, Carol. In A Different Voice : Psychological Theory and Women's Development. Cambridge : Harvard Press, 1982.

Grantley, Darryll. "Marsha Norman." American Drama. Ed. Clive Bloom. New York : St. Martin's Press, 1995 : 142 – 64.

Grumet, Madelaine. Bitter Milk : Women and Teaching. Amherst : University of Massachusetts Press, 1988.

Gussow, Mel. "Women Playwrights : New Voices in The Theatre." New York Times Magazine, May 1 (1983) : 22 – 40.

Haedicke, Janet V. "Margins in the Mainstream : Contemporary Women Playwrights" Realism and the American Dramatic Tradition .Ed .William W. Demastes. Tuscaloosa:Univesity of Alabama Press,1996:203-17.

Hart, Lynda. "Doing Time : Hunger for Power in Marsha Norman's

Mother becomes a political feminist act that aims at reconstructing society to redefine its survival.

Work Cited

Browder, Sally. "I thought You Were Mine" : Marsha Norman's *'night, Mother.* Mother Puzzles : Daughters and Mothers in Contemporary American Literature. Ed. Mickey Pearlman :109 – 113.

Brown, Janet. Feminist Drama. Metuchen : Scarecrow Press,1979.

-------- Taking Centre Stage : Feminism in Contemporary American Drama. Metuchen, N.J; Scarecrow Press, 1991.

Brown, Janet and Catherine Barnes Stevenson. "Oral Identity in *'night, Mother* and *Crimes of the Heart*". Studies in American Drama, 1945 – present. 3(1988) : 23 – 39.

Brown, Linda Ginter. " A Place at the Table : Hunger as Metaphor in Lillian Hellman's *Days to Come* and Marsha Norman's *'night, Mother*". Marsha Norman : A Casebook: 63 – 85.

Brown, Linda Ginter. Ed. Marsha Norman : A Casebook. New York : Garland, 1996. Brustein, Robert ."Don't Read this Review! *'night, Mother* by Marsha Norman". Marsha Norman : A Casebook : 151 – 62.

--------."Marsha Norman Discusses Playwrighting with Robert Brustein". A.R.T. News, February 1984 : 1+

Burke, Sally. American Feminist Playwrights : A Critical History. New York : Twayne, 1996.

Burkman, Katherine H. "The Demeter Myth and Doubling in Marsha Norman's *'night, Mother*". Modern American Drama : The Female Canon. Ed. June Schluter : 254 – 63.

Chernin, Kim. The Hungry Self : Women, Eating and Identity. New York : Harperperenenial, 1994.

Chodorow, Nancy. The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and The Sociology of gender. Berkeley : The University of California Press, 1978.

Colt, George Howe. The Enigma of Suicide. New York : Summit, 1991.

comes to the surface as an acute distress and a profound sense of self-dissatisfaction and self-esteem. By committing suicide, Jessie decides to step out of these stifling conditions and to make an act of self-assertion in the path of full identity and better survival.

Understanding and appreciating Marsha Norman's *'night, Mother,* within a feminist context is both important as well as emblematic of the growing awareness of feminist epistemology. However much feminist critics debate the subject of Norman's feminist credentials due to her choice of suicide to end her play, thereby accusing her of a defeatist approach or a lack of political statement or even placing her within a universal male-dominated canon of good drama, nobody can deny Norman's deconstruction of patriarchal culture and her redefinition of women's survival. Bringing women to be centre stage and giving voice to women long silenced and crushed by a male ideology of subjugation and subordination, Norman, most definitely advocates a feminist ideology that evokes awareness of women's conditions in a post-modern feminist world. In writing a female dialogue between circumstances and desire, constraint and love, absence and presence, silence and speech, power and hopelessness, and in recounting a mother-daughter story wherein every mother and every daughter leaves or is being left, finds missing connections and loses infantilizing ones, exorcizes the past and advances to the future, Marsha Norman, not only redefines the survival of female writers and characters but also female spectators whose gender sensibility is also being redefined. Shifting the focus of drama to female protagonists of all ages, disrupting the construction of the canon to accommodate women writers and redefining survival for women, *'night,*

...est articulated by Norman's delineation of Thelma's exaggerated obsession with sweets and candies to sweeten her dull existence. and Jessie's distaste for food as an expression of her distaste of life. The reversal of the mother/daughter roles wherein Jessie plays mother to Thelma, ordering her food supplies, filling her jars with candy, making sure groceries are delivered and providing for her nourishment after her departure emphasizes Thelma's need to fill her empty stomach with food to compensate for her empty existence. Jessie's abstainment from food, on the other hand, is counterbalanced by an appetite for "guns" and "bullets" and "garbage bags". Jessie's starvation for food is a starvation for a complete self and for freedom from preordained codes. As a result, smoking as an addictive non-nourishing habit becomes Jessie's only consolation in a world drained of pleasures. Moreover, milk as the fluid most symbolic of motherly bondage and warmth is rejected and disliked by both Thelma and Jessie. As such it becomes a symbol of separation as well as maturity and growth in a renewed definition of survival.

Anorexia is a manifestation of self-control which Norman uses to crystallize Jessie's identity crisis in *'night, Mother*. Failing to control her "self" and her "life" during the action of the play, Jessie seeks to control her female body. Victoriously she vanquishes her body, and therefore, separates the individual from the feminine, or herself from her mother. Fearing to confront the outside world in fear of losing control, Jessie locks herself up in a domestic atmosphere where she is in control of the only world permitted to her – the world of domestic affairs. In both cases, the inner turbulence that has long been denied breaks through and

other hand, is free of gender bias and is relative. Thelma discovers that her husband has deluded her into a prescribed truth about marital happiness. Bound with the truth is the sense of knowledge, knowledge of oneself and of others which Jessie acquires, reaches and achieves, though disturbingly, through suicide. But knowledge and truth are values of maximum significance in shaping survival. Only free human beings, capable of choice and of decision can pursue knowledge and truth. Hence, the newly liberated Thelma and Jessie evolve, at the end of *'night, Mother* as full individuals leading a worthy survival.

Along with truth, time in patriarchal society is contrasted with female time and linear time on the stage-a strategy which Norman skillfully exploits to arouse women's consciousness to the state of stagnation and routine like survival, patriarchy enforces upon them. Thelma's "waiting" endlessly is contrasted with Jessie's running short of time to reach her goal. On stage clocks, according to Norman's stage directions, help to accentuate the contrast. Female spectators are not allowed time to wait or rest. The speed of action stands in relief against the tempo and rhythm of domestic life. An awareness of the need to hurry up and remove the shackles of subordination is invoked by Jessie's final suicide. A sense of urgency and energy for stopping oppression and repression is, paradoxically, achieved through Jessie's stopping of her life. The new sense of time is one clue to a re-definition of survival.

A troubled relation to food is one of the principal ways the problems of female being come to expression in women's lives. But this problem with female identity hides in turn a profound mother/daughter separation struggle. Women's psychic hunger for cohesive self, emptiness and lack

male heroes to female characters; the change from father/son relationships to mother/daughter relationships that Norman's play manifests its feminist politics- a preoccupation with women's personal crisis of identity as symbolic of a patriarchal society's politics of domination and subordination. Through her exploration of the mother/daughter relationship, Norman also calls upon post-modern feminist theories of differential consciousness wherein not only women of different generations, but women of different ages are engaged in confrontations that set the new order of postmodern feminism against the old order of classical patriarchal culture. The new rebellious woman of modern times is juxtaposed with the older traditional woman who has been a willing participant in her own dilemma. Concepts of pleasure and happiness reveal how much women have been schooled into complacence and the deprivation of sheer pleasure in life in order to maintain a situation of total marginalization and silence. Under the presumed nobility of protection ,women are deprived of taking risks or trespassing the male sphere or venturing the arena of public life. But Norman's Thelma and Jessie are able to change and survive according to newly acquired norms of autonomy and independence. They are capable of creating new ways of relating to each other and to the world, ways of helping each other survive. Their problems are to be dealt with by themselves. They will resolve the issues-or not-on their own. Man, may not be the enemy, but is, after all, expendable.

Meanwhile, Norman explores new visions of truth whereby no single version of the truth is accepted as sheer reality. For patriarchal truth has been shaped and prevented by male assumptions. Feminist truth, on the

Meanwhile, Norman touches upon one of the most secretive and personal relationships in human nature, that of the mother and daughter. Feminist psycho-analysts have revealed the intricacies of this relationship of bonding and separation and its critical effect upon the psychological growth and development of the infant and later, adult, of the female gender. Feeling that her daughter is her possession and that her life is an extension of her own, the mother exercises the dual role of protector and jailer. Struggling to control her daughter and yet, to release her to a more emancipated role, the mother finds a problem in adjusting to the status quo. Confronting a bigger problem, the daughter seeks to separate herself form her mother's womb and warmth, yet hopes to preserve her mother's undivided attention and continuous care. This duality of her goal releases itself in anger against herself, originally anger against the introverted image of a loved parent, and finally anger against her mother for all what she is, what she is not and what she could have been. Feminist psycho-analysts like Dorothy Dinnestein, Nancy Chodorow, Carol Gilligan and Jean Baker Miller have tackled the issue explicitly. Marsha Norman, with complete awareness, understanding and careful analysis, has perfectly delineated the strained relationship, in all its pain and regrets, arriving at a final reconciliation wherein both Mama and Jessie come to an understanding- Jessie's insistence upon suicide and Mama's acceptance of her desire. The final tableau is one of victory, as both achieve a connection and an intimacy, never encountered before.

It is in this change from male writer with male concerns to a female writer concerned with women's choices and decisions; the change from

suicide is dignified on the grounds of stressful male responsibilities and burdens while female suicide is considered a mere aberration of conduct, an over-stepping of proper behaviour. A double standard of morality is at question here and Jessie's act assumes a revolutionary effect.

Thelma Cates, on the other hand, seeks pleasure in the world which Jessie cannot share. For her, survival is candy, treats, T.V. guide, regular manicures, an okra-eating friend, a willing daughter and a long life till death calls upon her to the grave. But Thelma shares Jessie's feelings about the meaninglessness of existence- a fact which she only faces on the night of Jessie's suicide and because of Jessie's suicide. A two-hour period of conversation between the two women serves to enlighten Thelma as to her ignorance, her neglect, her life of delusion and her sterile relationship with her daughter. Norman skillfully manages the scene of confrontation and confession from opening to end, without intermission and without relief. By so doing, the female spectator is able to notice the gradual evolution and development of the two characters during an extended action whereby each finally acquires a new sense of self and arrives at a new redefinition of survival. Jessie, breaking the silence and discussing the taboo manifests her dissatisfaction with life, domesticity and herself while Thelma, interrogating Jessie, and looking, for the first time into herself, divulges a secret world of lies, delusion, inhibitions and failures. Through the precious gift of knowledge that daughter passes onto her mother, both women achieve a new status of self-respect, independence and dignity, however costly. Through death, there is rebirth.

shifts in location form the major locus of domesticity: the kitchen, to the living room, the most communicative arena of the house, and finally to Jessie's bedroom-a total isolation. Norman thus situates her two female characters in their perfect domestic sphere with great comfort and familiarity only to strip away the comfort and familiarity immediately by Jessie's announcement of her impending suicide within the next two hours.

Unexpectedly, Jessie's decision of committing suicide is revealed to be no emotional outburst nor explosive angry reaction. It is a decision well calculated and balanced against the limitations and inhibitions laid upon her by stifling and crippling patriarchal constraints which curtail her freedom and autonomy and are contrasted with her epilepsy, a most captivating disease though not as damaging to Jessie's psyche as her surrounding atmosphere. For Jessie, suicide is taking charge. It is her own way of saying "No" to subjugation and subordination and her own resolution to end a meaningless existence and empty life. Throughout the play Norman makes sure to neutralize all possible reasons for Jessie's decision- her father's death, her husband's abandonment, her son's escape, her brother's lack of consideration- even her mother's dependence- none of these factors is traumatic enough to push Jessie into that direction. Suicide thus becomes both a logical as well as rational act of control and of heroism. Jessie is able to redefine her survival even if her survival implies killing herself. It is her act of acquiring a full personhood and complete freedom- a triumphant act- a victory. Sociological theory propounded by Emile Durkheim has substantiated gender bias, even in such an act as suicide, wherein male

misrecognize themselves in quite traditionally negative ways, the emotional catharsis serving a different therapeutic effect by integrating the spectator into her place within the dominant order, without challenging in any fundamental way the prevalent image of women in society" (" Psycho-drama" 374). For Dolan also, "an all-women revue...has... become popular on the regional theatre circuit" as it "carefully avoids presenting a political threat while attempting to glorify women's experiences" ("Feminists" 202). The fact is, however, that throughout the play, Jessie, again and again explains to Mama that neither her father's death, nor Cecil's desertion, nor Ricky's abandonment, nor even Dawson's lack of perception are motives for her decision. Jessie is tired of "it" all-the impersonal pronoun encompassing multifarious issues, on top of which is Jessie's own loss of self. Hence, her journey of self-quest becomes the dominating action of the play and her consequent re-definition of survival – not the male gaze or male power. Whether, by so doing, the play is suitable for male spectators and thereby, is more universal than feminist- advocating the problems of mankind is another issue.

Marsha Norman's *'night, Mother* is a feminist redefinition of survival. Giving voice to women, silenced, oppressed and marginalized by society, Norman makes women central in their own lives as well as on the stage. Jessie and Thelma Cates are two invisible, uneducated and impoverished women- typical products of patriarchal culture dominated by a male ideology that deprives women of social or economic status. Jessie Cates is without beauty, popularity or talent while Thelma Cates is chatty and self-centered. Both inhabit an entirely domestic setting that

Janet Brown as early as 1979 defines feminist plays as those in which a woman or more seek autonomy and self-knowledge within an unjust socio-sexual hierarchy. When a play's "associational clusters" and "pattern of symbolic action" reflect and illustrate "the feminist assertion of women's desire for autonomy in an oppressive society", the play can be considered a feminist drama by those standards (Brown "Feminist Drama" 134). The realist setting of domestic arrangements, the every day minute details of survival, the everyday dialogue, the pressures, the fears, the pain, the agony and the final suicide are Norman's skillful machinery in advocating feminism as a "theory of women's point of view" and wherein "the personal is epistemologically the political, and its epistemology is its politics" (Mackinon 535). Hence, Norman's realistic setting and her exploitation of male-oriented realism do not undermine her feminist strategy. Haedicke believes that "[f]eminists are in no position to discard the equipment at their disposal, to overlook any tool of resistance, even one- like realism- inherited from the fathers who may have used it against us" (213).

That *'night, Mother's* presentations of an all women setting focusing on their choices, their decisions and their struggles does not classify the play as feminist since all their actions are animated by the absent male is incorrect. Spencer finds Norman's desire to focus on women unmediated by the male gaze quite invalid as "a closer look reveals the action to be crucially determined by absent male characters" and the theme to be "a misunderstanding, misreading or misrecognitions of women: due to men's inability to "see" women in a proper way ("She-tragedies" 159). By so doing, "the play presents a mirror to reality in which women

"through a praxis of the stage, to transform actor, audience, and world by using drama to promote women's awareness of their situation and to assist them in imagining alternatives to their oppression". By so doing she not only dramatizes women's experience but also "change[s] the conditions of their lives" transforming them from margin to center (142). The male critics and eventually spectators, on the other hand, could not identify with Jessie's dilemma and her consequent suicide. Taking for granted that suicide is a male attitude towards life's stress and responsibilities from which women are exempted, Jessie's behaviour and decision find neither sympathy nor understanding by the male audience member. Only those men who recognize and interpret Jessie's search for autonomy as a general human malaise would appreciate the play's poignant struggle and incorporate it within the male-dominant canon giving it a guise of universality, which by no means demeans Norman nor undermines her feminist outlook.

The fact that *'night, Mother* and its writer, Marsha Norman have been subject of negative as well as positive critiques is nothing but evidence of the significance of such a work of art and its fundamental impact as not merely a dramatic representation of women's experiences but a challenge to the dominating patriarchal order at its very epistemological roots whereby a new order- postmodern and feminist is set against an old one- traditional and patriarchal. That *'night, Mother* is a discourse on the condition of women in post modern society depicting female entrapment within an unjust socio-sexual hierarchy is undoubted and as such becomes a feminist play according to the criteria of feminist drama.

of all humankind" ("Don't" 162), and thereby not concerned with feminist issues. However, the fact is that Marsha Norman does not only present the struggle of Jessie Cates for autonomy wherein Jessie's one and only concern is to control her self, her decision, her life and, failing to do so, seeks to control her death, but also Jessie's diligent attempts to separate from bondage to her mother, to control her body through anorexia, to quit the outside world antagonistic to women and to finally acquire new female identity through suicide. Giving a voice to silenced invisible women and making them central in their own lives as well as on the stage, Norman's intent is definitely feminist however much she does not attend organized meetings nor send direct political messages. By shocking the audience into an awareness of themselves, their oppressive society and the limitations and inhibitions of patriarchal culture, Norman raises consciousness through catharsis. Though not included in the play's action, a restructuring of society is the consequent and natural development of the play. Jessie Cates' suicide is a political act, a personal revolution against the patriarchal regime, a strike against women's domestic agenda . Hence, those critics who consider the protagonist's suicide in *'night, Mother* a defeatist act, fail to recognize the political statement of the play. Norman comments: "[t]here has been this attempt all throughout history to eliminate the contributions of women, to keep women in a place of complete insignificance and silence, and adds, "[i]t isn't just a political act. It's a political act through and through" (Interview with Brown "Update" 179). Defending Norman's effective catharsis, Sally Burke believes that her work dramatizes "women's reawakened feminist consciousness" and seeks

the contingent order, for the environmental context, for the concrete, everyday world". This ethic is "non-imperialistic", "life affirming" and it "reverences the concrete details of life" (173).

The play's ending and its emotional catharsis have been problematic to many feminist critics who find Jessie's suicide incompatible with feminist polemics. Helen Keyssar finds that *'night, Mother* ironically makes clear that "knowledge is not sufficient, and off stage suicide does not transform society. It denies it" (166). Jenny Spencer also finds the play's issue of emotional self-awareness questionable - "the promised emotional catharsis is undermined by [an] ending that stop[s] the conversation without solving the problems". Finding the play "a weak political statement and inadequate from a materialist feminist perspective" Dolan believes that the play "did nothing to advance the cause of women, showed no possibilities for change in women's lives, and conveyed a negative message about how mothers and daughter relate and can relate" ("Bending Gender" 336). Jeannie Forte, also finds "the play's heroic gesture of defiance through suicide" defeatist "as Jessie's suicide is no viable challenge to the reality of male power" (116). Moreover, male critics also question the rationale of Jessie's suicide. Stanley Kauffmann calls the play "an artificiality" and "a stunt" (26). Identifying the play as social drama, Benedict Nightingale defends the play's invocation of "power of will" and Jessie's suicide as "[t]he only fresh choice open to her ... is to put herself beyond choice" (36). Robert Brustein categorizes Norman as "an authentic universal playwright, not a woman playwright... not a regional playwright, not an ethnic playwright, but one who speaks to the concerns and experiences

Thelma's words assume great significance in divulging the long secrecy of women's lives. Feminist writer Turdy Scott considers Thelma to be the play's dramatic agent. In Jessie's struggle to survive by ending her life, and Mama's opposing struggle to survive by going on, "the compelling and propelling viewpoints of the drama falls to Thelma...the remainder of *'night, Mother* charts the progress of Thelma's dilemma" (78). Jane O'Hara also comments that "[a]lthough Jessie is the one with the gun, Thelma is the trigger finger that gives the play its tension" (52). Hence, Norman explores the lives of women of all ages.

Having examined the lives of both Jessie and Thelma, Jessie's justification of her suicidal decision and Thelma's total unawareness of Jessie's personal suffering, Norman creates a theatrical moment of intense emotional impact as well as extreme mental relief for both mother and daughter. In their last moments together, Jessie and Mama rehearse Mama's role at the funeral. Mama wonders what she will say was Jessie's motive since Jessie has already asked her to keep this evening "private, yours and mine". Finally, Mama grasps the whole idea and acquiesces, deciding to say, "[i]t was something personal", and Jessie agrees, "Good...That's good Mama" (NM 82). Jessie has finally and for the first time created a mature connection with her mother. They have communicated and formed so close a community, however different they are, that they are able to proceed in their new self-paths of autonomy with peace and reconciliation. The shared experience of oppression or "otherness" and the consignment to the domestic sphere have produced a particular female consciousness and a special ethic which, according to Donovan, are "based on a fundamental respect for

domestic sphere. Hence, the violence of Jessie's suicide is a most appropriate cry of protest against a whole patriarchal system that deprives women of any attempt to participate in the male world of knowledge and power.

Through Jessie's suicide to end her meaningless existence, her anorexia and psychic hunger, her fear of losing control, her struggle to separate from her femininity incarnated by her mother, Marsha Norman is able to externalize the limitations and inhibitions placed upon women by a patriarchal culture that has long silenced, oppressed and marginalized women, preventing them from articulating their needs or creating meaning and order in their lives. Norman explains: "[a]s women, our historical role has been to clean up the mess...We are not afraid to look under the bed, or to wash the sheets: we know that life is messy. We know that somebody has to clean it up...This fearless "looking under the bed: is what you see in so many plays by women, and it's exciting. It says, "there is order to be brought from this chaos, and I will not stop until I have it". The lessons of all those years of domestic training...show up in the writing of today in a very powerful way" (Interview with Gussow 39). Norman's "fearless looking under the bed" and re-ordering of messy chaos are her own means of redefining survival for women. Jessie has decided to break through the silence and to speak out her long introverted feelings and problems. In two hours of talking with her mother, the whole crisis of female identity is revealed wherein both women are enmeshed, crushed and hushed. For Norman, "it's a time of great exploration of secret worlds, of worlds that have been kept very quiet" (40). But Norman does not give voice only to Jessie. In fact,

mother a new sense of life and a new means to survival. There is a sense of impending renewal. Norman believes that "a play can call an end to a particular theme or a particular subject matter or a particular style-usually because the play states the theme or embodies the style so well" which by so doing in *'night, Mother* "we've seen the last thing that can happen in a kitchen. We've heard it all said, and now we don't want to hear about it any more" (Interview with Di Gaetani 248).

A patriarchal culture has socialized a girl into a state of obedience, quietness, silence, and self-control in order to conform to a proper code of female behaviour. Boys on the other hand, are conditioned to control the other, the environment and the world. Describing Jessie's way of life, Thelma says: "You're mad and everybody's boring and you don't have anything to do and you don't like me and your don't like going out and you don't like staying in and you never talk on the phone and you don't watch T.V. and you're miserable..." (NM 34). Realizing her useless efforts to dissuade Jessie, Thelma also comments, "Who am I talking to? You're gone already, aren't you?" (78), while Jessie herself describes her condition: "I've never been around people my whole life except when I went to the hospital" (35). For Norman, Jessie is stifled, constrained and locked within the boundaries of domesticity. As dictated by a patriarchal culture, she is agoraphobic and consequently intimidated by the outside world. Perfectly suited to the requirements of society governed by male desire, Jessie's lack of marketable skills, her preference for solitude, the degraded and meaningless nature of work offered to her as a female, all abound to delineate the picture of a typical patriarchal setting which Norman aptly exploits to deconstruct women's presumably perfect

her only possession and whose only clear boundaries are her female body by getting rid of that female token. Helen Malson presents anorexia nervosa as "the product of a patriarchal society and the discourse that follows from it" wherein the anorexic is "straightjackete[d]" by "male dominance" (1215). Fragmented and confused but finally assertive and confident, Jessie's suicide is the end of the painful existence of Jessie Cates, a woman who hungered for autonomy and full identity but it is the beginning of a renewed survival for thousands of women who are made to see the situation, to reflect upon their own existence and to undergo the pity and fear necessary to transform their lives. "Through the violence of suicide Jessie finally makes the transformation to individual, but to that individual she had to kill her own female body" (Halvorsen 228). At the end of the action, or more specifically, the end of the journey to a new self-path, Thelma too acquires the new identity that has been growing throughout the night's confrontation with Jessie. Jessie insists that her mother receives a weekly delivery of milk "a quart a week no matter what [she] said" (NM 54), thus making arrangements right for Mama's survival and nourishment proper, apart from her addictive sweets. Jessie also directs her mother to keep washing "the hot chocolate pan" after her death until the police and her brother, Dawson, arrive. As the action terminates, Thelma "picks up the hot-chocolate pan and carries it with her to the telephone, ... holding it tight like her life depended on it" (89). Thelma is thus fulfilling Jessie's directions as decreed, her strong hold of the pan symbolizing her clinging to the new path and the new strength, Jessie has pointed to her. By taking control of her own life, she has offered her

and aggression, while eating habits become a highly charged symbolic drama of mother / daughter bonding and separation.

Food is also used as a contest for power. Thelma, now alert and regaining insight, tells Jessie, "You didn't eat a bite of supper" (36) and insisting still on controlling Jessie who does not want marshmallows in her cocoa, says, "You have to have marshmallows. That's the old way, Jess. Two or three ? Three is better" (39). Hence the drama of power and powerlessness unfolds and Jessie's crises of identity becomes sufficient motive for her suicide. Even though she chooses death, Jessie triumphs because she is finally able, through her rejection of the hot chocolate, and despite her mother's exercise of maternal control, to decide what constitutes her proper nourishment. When Thelma admits "I should've known not to make it. I knew you wouldn't like it. You never did like it" (NM 45) Thelma is resigned to her daughter's newly acquired separation and independence.

By physiologically abstaining from food, Jessie is psychologically longing for a cohesive self. Her need to find a true self belies her struggle for power in a world of false nourishment. Jessie rejects food but yearns for nurturance. Smoking against her husband's wishes is another contest for power. Choose between him and smoking, Jessie gives up the marriage because Jessie associates smoking "with power and self-determination ... smoking offers Jessie a sense of predictability and control over her destiny" (Morrow 29). To Jessie, this addictive but non-nourishing habit is "the only thing [she] know[s] that's always just what[anybody would] think it's going to be" (NM 56). Much like the anorexic, Jessie is determined to exert total control over the self that is

their separation. Thelma, no longer sees her reflection while looking at her daughter as she had always done. Madelaine Grumet in *Bitter Milk* focuses upon this shattering truth wherein "she becomes surprised as she looks in the mirror and sees her reflection and not her child's after child birth" (10).

Food in *'night, Mother* also symbolizes lack of communication. Having lived with her mother all those years, Mama has never observed her daughter's eating habits except on that particular Saturday night. In a shocked deduction Thelma exclaims, "[y]ou never liked eating at all did you ? Any of it! What have you been living on all these years, toothpaste ?" (NM 53). Nothing is more telling of the quality of their relationship than Thelma's interrogation which does not only highlight her lack of perception and her selfishness, depending on her daughter for years and neglecting her well being, but also insinuates Jessie's anorexic tendencies and hidden explosive anger. In this light, Jessie's rejection of food becomes a symbolic expression of the separation course upon which she has embarked – a separation from her mother as well as a separation from a meaningless, oppressive existence. According to Kim Chernin, "this futile attack upon the female body, through which [a woman is] attempting to free [herself] from the limitations of the female role, hides a bitter warfare against the mother" for "in turning this anger against herself" she directs it "toward the female body she shares with her mother" (93), and therefore, rejects femininity, female prescribed roles of mothering and homemaking, and herself as a recipient of all that. Food has thus ceased to be simply an inanimate object, a source of satisfaction and fulfillment but rather, becomes an incarnation of wrath

however, are not proper nourishment – they are just savories that serve to drug the appetite. Perhaps, after all, Mama, in pursuing this exaggerated habit of devouring sweets incessantly, seeks to conceal her hidden fears of life, of death and of death –in- life existence.

Norman's use of food imagery in *'night, Mother* does not merely aim at highlighting the question of appetite, but rather at deconstructing the major function of food as nourishment. Norman demonstrates the psychic hunger of women for a new status and a new survival. She also shows how the conflict over food, later in the play, perpetuates the mother / daughter struggle for separation. Linda Hart explains how "the child's efforts to impose her own will upon the world and to manipulate the environment are directed towards food very early in the development of a separate self. What will be eaten and how it will be prepared are questions that often form the basis of mother and daughter struggles" (76). Making cocoa at her daughter's request, Mama finds it undrinkable because of the milk. "God, this milk in here" (NM 45), Mama complains, and Jessie agrees; "I thought it was my memory that was bad, but it's not. It's the milk, alright" (45). When Mama tells Jessie she does not need to finish it, the symbolism becomes clear as it stands for Jessie's life that she does not really need to finish. Milk is very symbolic of the mother / daughter bond. Since for an infant, love, peace, nourishment are represented most vividly through the milk flowing from the mother's breast, no clear separation is made between mother and food. Rather she becomes an incarnation of assurance, trust and gratification. At this point the mother and her baby are one entity. The shared distaste for milk by both Thelma and Jessie in the play points to

sure the supply continues. The coconut falling off symbolizes Mama's life. The treat fills the physical hunger but falls short of filling the emptiness. The play's opening lines solidify this position. That Mama searches for her sweet supply in the kitchen, originally the coziest, warmest and safest place in the house – presumably the womb of the home – is fundamental in highlighting the domestic situation. Norman deconstructs women's unjust sex-role stereotyping and their patriarchal perfect domestic sphere by setting the ensuing battle for autonomy and conflict for power in that very same kitchen.

While "sweets ... provide Mama with the sensual gratification, and the sense of fullness she failed to obtain from her marriage" (Morrow 24), they could not perform the same task for Jessie. For while shopping for food and eating represent, for Mama, reasons to live, Jessie cannot share the same pleasure. Jessie expresses this distaste for food, saying: "It was may be if there was something I really liked, like may be if I really liked rice pudding or cornflakes for breakfast or something, that might be enough" (NM 77). Jessie, finding no pleasure in food, unlike her mother, does not find sufficient reason to live. "Jessie and her mother agree that the meaning of life resides in domestic culture; but it is Jessie's inability to savour this meaning that makes her choose to end her life" (Brown "Fearlessly" 190). Indeed, the major difference between Jessie and Thelma is a question of appetite. While Mama thrives on sweets, Jessie seeks no sweetness in her search for "bullets" , "guns" and "garbage bags". Mama's pain killers do not sedate Jessie's ache. Thelma's nourishment is not Jessie's proper nurturance. "Red hots", "sour balls", "horehounds" and "packages of toffee and liquorice",

passively integrated the delimiting and oppressive role a socio-sexual hierarchy has imposed upon her is set against another, Jessie, who wildly rebels, both consciously and sub-consciously, even though through self-destruction, against a system that does not incorporate women as full human beings, worthy of a dignified survival. Meanwhile, the food metaphor is also employed to delineate the tension between rival selves implemented in the mother/daughter relationship to crystallize the process of bonding and separation women undergo.

> Most women manage to keep their breakdown and crises hidden as long as they remain at home and preserve the increasingly fertile struggle to make a sacrifice of themselves to marriage and maternity. The underlying crises, however, breaks through and becomes conscious as soon as a woman steps out to take advantage of those social opportunities made available in our time. Thus, a woman of any age becomes a modern mother, a woman in serious if hidden crises, when she cannot efface and sacrifice herself and live through her children. But the same women, at any age, becomes a daughter with an eating disorder the moment she steps out to seek her own development and must pause to brood on her mother's life (Chernin 91).

The play opens with Mama, in the kitchen "(unwrapping the cupcake)", reporting the deficient stock of "Hershey bars" and "peanut brittle", but also, most significantly, noticing that the coconut has fallen off her "snowball". She says, "I hate it when the coconut falls off. Why does the coconut fall off ?" (NM 5). Interestingly also, Mama addresses Jessie as "honey" and "sugar". Mama's love of candy, obviously, sweetens her dull and impoverished existence. It temporarily satisfies her hunger for fulfillment and that is the reason for which she must make

historical significance, unnatural, oppressive, man-made" (Spencer. "She-tragedies" 152) to which a woman like Jessie cannot but react and "create a future only by killing [herself] ... that is [she] can reawaken psychic action and imagine vital elements beyond the present in deciding upon, and carrying through [her suicide]" (Colt 227). Hence, a new sense of heroism has been created – a heroism that is not extended exclusively to men. The heroism of Jessie lies in her triumphant struggle against hopeless, meaningless and empty time. Although the fight ends by suicide, the fight itself is what makes it worthwhile. When Thelma finally accepts Jessie's decision, having exhausted all attempts to dissuade her, Thelma will start a new life of independence, having renounced Jessie's trials to bring Agnes to live with her mother, and dispensing with all her cooking pans deciding never to cook again, and refusing to drink the milk she has always detested, Thelma has also emerged, in her own different way, a new identity.

Hence, *'night, Mother* examines the complex interconnection between female identity and food through metaphors of hunger, which depict, through a domestic framework , women's emptiness and their consistent quest of autonomy, freedom and power. "Hunger, and the need to appease it, form the play's central metaphor. Both women [Thelma and Jessie] experience psychic hunger brought about by the helplessness women have historically experienced as part of a patriarchal culture that offers little hope for personal power" (Brown " A Place" 73). Norman uses hunger imagery in the play to capture the elemental struggle for autonomy and full selfhood through the technique of pitting two women against each other. One woman, Thelma, who has

[her] just a little longer. Just a few more years" (74). Hence, waiting for Mama is a normal and expected historical tradition that she has inherited from generations of women trained to perform the same activity of waiting for things to happen or not to happen. But Jessie has waited long enough "ten years" and "all the time, since Christmas" (29), "not having a very good time" (28) and discovering the truth about herself "That's what this is about. It's somebody I lost, all right, it's my own self. Who I never was. Or who I tried to be and never got there. Somebody I waited for who never came. And never will. So, see, it doesn't much matter what else happens in the world or in this house, even. I'm what was worth waiting for and I didn't make it " (76). Different from Mama's "waiting", Jessie's "waiting" will stop and change. According to Ann Marie Drew, "[d]eprived of a sense of an ending, characters find ways to impose endings. Human beings cannot move endlessly throughout time. In a world where time is not benevolent and there is no ending in sight, suicide can become a triumph" (90). Jessie can only re-define her time by not waiting, by taking control, by committing suicide. She can no longer tolerate the emptied time of her existence with Mama, domesticated, drained and meaningless. While the clocks on the stage keep the audience alert to the fact that time is passing "without intermission", without a breath, and is slipping away, Jessie hands over her personal watch to her son, Ricky, as a sign of ending her time. No diversion takes place and no time interval is allowed to give the audience a chance to rest or wait. "The psychological problems of the characters are thus positioned within, and in part attributable to, time itself-here represented by Norman as static and unchanging, without

emptied time and men's busy time, evolve with a new sense of time in which female activity is not limited to domestic housekeeping, caring and passing time but rather becomes charged with struggle, energy and heroism. The audience are made conscious of time passing by the presence of onstage clocks "in the kitchen and on a table in the living room" which should "run throughout the performance and be visible to the audience" without any "intermission" (NM 3). Yet the linear time of action within the play is marked by the rhythm and tempo of domestic work. Jessie and Mama are engaged in a process of preparation of supplies and house stuff. Their conversation takes place within a domestic milieu wherein Jessie is refilling candy jars, taking empty papers out of chocolate boxes, ordering groceries, operating the washer and the dryer, preparing Mama for her manicure while Mama, listening and negotiating, partakes in the domestic arrangements by offering to cook caramel apples and to prepare hot chocolate. Hence, women's time-repetitive, boring, monotonous, routine-like constitutes a major factor in Jessie's dilemma and runs against another sense of time where Jessie is running out of time to achieve her purpose of taking control by, paradoxically, stopping time. For Mama, on the other hand, time is waiting of which she never tires. "I've been waiting all week, Jess", Mama calls Jessie's attention to her fingernails. Instructing Mama on how the washer works, Mama says, "You put the clothes in. You put the soap in. You turn it on. You wait", to which Jessie replies, "You do something else. You don't just wait" (NM 12,22). But Mama objects: "whatever else you find to do, you're still mainly waiting" (22). Begging Jessie to postpone her suicide till later, Mama asks Jessie to "stay with

> observer which may differ according to gender. Additionally, each woman, like each individual, conceives of truth differently. Hence, the potential for the development of a postmodern feminist perspective which accommodates contextuality individualized perceptions of truth ... An integration of the inherent characteristics of postmodernism and feminist thought engenders a unique way of knowing the world. A post modern feminist epistemology accepts that knowledge is always provisional, open-ended, and relational. The contextual character of all knowledge and knowing suggests that there can be no finite and unitary truths (Wallin 27).

Both Thelma and Jessie have laid in the open different versions of truth , the knowledge of which has enlightened each and modified their attitudes to life. Whatever course of action is embarked following this act of knowledge is justified on the basis of a differential consciousness which a feminist perspective advocates. Held in 1997, suggests that gender, even more than socio-economic class, provides a perspective of reality, both social and physical, that dominant social perspectives do not reveal. She believes that feminism requires "a distinctively feminist reconstruction of reality, that is conceptualized from a feminist standpoint" for "in order to avoid the oppression of the past, the future must be structured to be fair to women" (886).

In accordance with the notion of a feminist perspective of reality which situates the act of knowledge within a differential framework to re-define survival for women, Norman exploits the notion of time to juxtapose the reality of patriarchal culture and the reality of women's life. By so doing, Norman emphasizes the significance of time for the audience who, by acknowledging the disparity between women's

ignorance and made sure that no light ever passes through to allow for enlightenment or vision. Marsha Norman comments: "... the things we've been taught will make us happy don't always end up making us happy. We, as women, I think, have been sold a real bill of goods about what a good life is. I think this version of good life is based upon what the species needs us to do and what society needs us to do" (Interview with Brown, "More" 203).

Jessie, on the contrary, acquiring a new female identity considers knowledge and truth extremely significant notions for any responsible person, mature and in full control of life decisions. She tells Thelma, "There wasn't anything you could say to change my mind . I didn't want you to save me. I just wanted you to know" (NM 74). It is the very precious gift of knowledge that Jessie wishes to pass over to her mother on that particular night of confrontations and confessions. Yet Jessie, realizing how much pressure and responsibility such knowledge lays on Thelma's mind, apologizes and interprets: "How could I think you would understand ?" and continues, "I'm sorry about tonight, Mama, but it's exactly why I'm doing it" (74). However the more Jessie apologizes or regrets her doing, letting her mother know the truth is, according to Norman, has unconsciously re-defined both her survival and her mother's. The fact is, there is no going back and no stopping what has already been started. An intellectual exercise has taken place which cannot leave either party untouched nor unchanged.

> Postmodern Feminism Conceptions of life represent attempts to make sense of the perceptions of everyday experience. But the understanding of the truth of such conceptions depends in part on the position of the

Thelma is able, probably for the first time in her life, to shake off years of delusion and to shatter illusions of truth about her own life and marriage. She tells Jessie that her father's story of their marriage has been "a big fat lie, the whole thing" implying the way he told it, that "[she is] sitting in the mud, he comes along, drags [her] in the kitchen", and "she's been there ever since ?" (45). For the first time, Thelma pierces through the invented funny story of her marriage, narrated by her husband, to reveal the subordination and subjugation women are taught, not only to accept, but also to participate in laughter at their own image of happy domesticity sitting in 'the mud', 'dragged' by the male and placed in her proper sphere 'the kitchen'. Thelma's lack of knowledge and perception, her ignorance and her confounded logic are highlighted throughout the play to be juxtaposed with Jessie's awareness and sense of knowledge rightful to human beings with a full sense of self. Inventing an exaggerated story about her friend 'Agnes' who eats "okra two meals a day" , "[has] burn[ed] down every house she ever lived in" and lives in a house "full of birds" just to get a laugh out of Jessie "for once even if it wasn't the truth" , Thelma explains, "Things don't have to be true to talk about'em, you know" (NM 38, 40-41). Moreover, when Thelma realizes that she cannot help Jessie or persuade her to change her mind, she cannot but blame herself for everything she did exclaiming: "I don't know what I did, but I did it, I know. This is all my fault, Jessie, but I don't know what to do about it now" (72). The point about Thelma's "not knowing" is that she is speaking the truth from a patriarchal point of view that has twisted her logic and socialized her into this role of passivity and negligence. It has locked her up in a jail of

acceptance of Jessie's decision has enabled her to emerge, strongly, and powerfully recovering her loss in a controlled manner: "Jessie, Jessie, child . . . forgive me. (Pause) I thought you were mine" (NM 89). So poignant are the words and so painful is the separation but extremely triumphant are both women. Marsha Norman has thus re-defined survival for both mother and daughter by acknowledging "this cathexis between mother and daughter – essential, distorted, misused ...[as] the great unwritten story" (Rich 226).

Through the deconstruction of the mother / daughter relationship in *'night, Mother* by re-defining bonding and separation, Marsha Norman is able to offer a different version of the truth, and of knowledge, a feminist version of moral truth, ethics and relationships than that which have been perpetuated by a patriarchal culture. Rosemarie Tong explains that "[o]nly those who have been the victims of domination and subordination can have the moral vision to create an ethics that transcends such abuse and suggests that feminist approaches to ethics "try to fight oppression by making the powerful account for ignoring the oppressed" (228-29). Socialized to accept, to agree and to see only what society decrees, Thelma cannot see beyond her existence and Jessie's. Happiness, knowledge, morality and immorality, such subjects have never crossed her mind. She says, "I don't know what I'm here for, but then I don't think about it" (NM 49), and wonders, "How was I supposed to learn anything living out here ? I didn't know enough to do half the things I did in my life" (58). Silenced, ignored and oppressed, Thelma only fulfils her role in conformity with accepted norms of social behaviour. However, it is only on that particular night with Jessie, that

Interestingly, the action of the play takes place in the mother's house which represents the psychic locus of the first struggle for autonomy and the first split in the human psyche.

According to feminist psycho - analysis, a long - standing assumption of developmental psychology is that maturation is a process of separation whereby after being attached to the mother as primary caregiver, one acquires independence and the capability of making decisions, developing a sense of self along with maturity. Nancy Chodorow finds that "the basic feminine sense of self is connected to the world, the masculine sense of self is separate", a difference that she attributes to the fact that "women are the primary parents in our society" (169), wherein mothers tend to experience their daughters as more like, and continuous with themselves. Consequently, in the words of Carol Gilligan, "women not only define themselves in a context of human relationships but also judge themselves in terms of their ability to care" (17). Hence, maturity comes with "questioning the stoicism of self-denial and replacing the illusion of innocence with an awareness of choice" (149). Thence, women proceed to a kind of moral development wherein they promote an injunction to act responsively toward self and others, sustaining both care and choice. When Jessie prepares her mother for her impending suicide, it is not intended as a means of implementing torture upon the unhappy woman which could have been substituted by a letter with explanations and posthumous instructions as pointed by some critics (Sauvage 21), but rather as a responsive act towards the mother she is leaving behind. What Jessie could not predict is the transformation Thelma herself has gone through and the extent to which her final

it meaning" (Spencer "psycho-drama" 371). Norman is thus able to transfer this anger to the women in the audience, as well, for whom the anger thus expressed represents the anger experienced by every single member who identifies with the struggling daughter as well as the fearing mother and for whom separation as such becomes a necessary path to survival.

Dorothy Dinnerstein describes the psycho-analytic dynamics between mother and daughter. "So long as the first parent is a woman, then, woman will inevitably be pressed into the dual role of indispensable quasi-human supporter and deadly quasi-human enemy of the human self" and further explains that a woman's first fight for her personal autonomy, will always be fought against a parent of her own gender, a parent with whom she is apt to have remained passively identified, as a baby, longer and more deeply than a baby boy would, and with whom she has identified herself actively, as a small child, more fully than a little boy could. "Separating the sense of oneself from the old sense of continuity with the mother is a problem for every child. But it is ordinarily a much harder problem for a daughter than a son" (111-12). Evidently therefore, for a daughter to separate from her mother is no easy matter. Incorporating a divided self which is the result of gender identification, a daughter, in order to be free and to acquire total personhood, has to expel her mother, her feminine quality, her suffocating domestication. This tension between identification and separation evokes the violence necessary for transformation and transcendence. Confronting an absence of self and wishing to transcend smothering domesticity, Jessie commits suicide to escape the inevitable.

> from mother is achieved through the merging of the two in a unique, final moment that is not "proper" to a woman prescribed existence of monotonous, repetitious duty. These characters achieve a deeper humanity in a moment of self-sacrifice and selfishness – a moment both positive and negative; a moment that, in effect, the painful hopeful, essentially female act of motherhood-birth. In the end *'night, Mother* point[s] to a way to cease "revolving at all", then [the play becomes] truly a revolution of drama (Kundert-Gibbs 61).

Although separation from her mother does not take place till the end of the play, Jessie's attempt to reach that point has not been without struggle nor violence. While Jessie resists her mother's attempts to stifle her actions and control her life, she also resents her mother for not providing her with what she needs. Jessie exclaims in anger: "What if you are all I have and you're not enough ?" and adds, "[w]hat if the only way I can get away from you for good is to kill myself ?" (NM 72). Thelma, on the other hand, strives to protect her daughter and to claim her as an extension of herself or a possession. She tells Jessie : "Everything you do has to do with me, Jessie. You can't do anything, wash your face or cut your finger, without doing it to me. That's right ! You might as well kill me as you, Jessie, it's the same thing. This has to do with me, Jessie" (72). However, unexpectedly, Jessie responds to her mother in agony, "How can I let you go ?" and in the most hurt manner, "You can because you have to. It's what you've always done" (76). At this very point, Jessie's inert anger at her mother is divulged. It is anger "for not being able to fulfill her insatiable demands, anger at feeling powerless to change her situation any other way, anger for not providing her with an adequate sense of self, for controlling her life without giving

life of absence, emptiness, meaninglessness and triviality. Jessie refuses to be one of those "missing mothers" who are physically present but emotionally absent and become forever dependent, confused, repressed, depressed and obsessed. It is noteworthy of mention at this point what Mickey Pealman has observed that the depiction of the mother figure in American literature has moved from "sainted marginalization (as icon) to vicious caricature (as destroyer), to the puzzle figure that merges here" (Introduction. 2).

Similar and dissimilar, bound and separated, selfish and caring, the relationship between Jessie and Thelma gives rise to a tension that is spiral and revolving until it arrives to a final halt that is a death and re-birth, a revolution and an acceptance which lead eventually to a new definition of survival for each. Primarily, a process of mental revolution continues wherein the mother seeks to maintain the status quo and the daughter attempts to overstep this situation of immobility and stagnation. Another revolution takes place where a reversal of mother / daughter roles takes place, Jessie, like a mother, providing Thelma with "treats" (NM 5) and Thelma, like a child, yearns for candy and sweets. On a more symbolic level, another revolution of life and death takes place where the mother, supposedly, passes life to her daughter, but it is the daughter, here, who seeks death while the mother clings to life. Moreover, it is through the daughter's death that the mother is re-born.

> If then, the murky and revolving world in which these women are trapped is essentially the female corner of a male universe, the ending ... is a positive step toward liberation from the limitations placed on the mother daughter pair in society. The separation of daughter

against [her] the rest of [her] life like [she] was supposed to change and surprise him one day" (46). Thelma "didn't have a thing [her husband] wanted" (46), and Jessie's husband "didn't know how things fall down around [her] like they do" (61). Thelma's husband "never said a word" to her (46), not even on the night he died, "He didn't say a thing. It was his last chance not to talk to [her] and he took full advantage of it" (53), Jessie's husband deserted the home without saying anything to her. Both Thelma and Jessie share the same barren existence with their children. Thelma never really knew Jessie while Jessie does not really hope to know more about Ricky. "Despite differences in personality and coping patterns, the two characters share similar attitudes towards the meaninglessness of their lives, toward the demands of their husbands and children" (Spencer "Psycho-drama" 371-72). The life of both women is characterized by limitation and a sense of detachment.

Yet, while Jessie is resigned to shut off her life , Thelma insists to go on, sweetening her life, so to speak, with candy dishes and treats scattered all over the house. She explains: "I don't like things to think about. I like things to go on" (NM 52). In reaction to Jessie's choice, Thelma cries, "You make me feel like a fool for being alive, child, and you are so wrong !" because "I like it here", in this world and will stay until "they make my grave" (78). Hence, Jessie chooses what her mother cannot and never will. "Jessie's decision", according to Sally Browder, "is a repudiation of her mother's choices. It is her one clear statement that she will not be like her mother. This is in striking defiance of the mother's assumption of oneness in their relationship" (110), because, Jessie, unlike her mother, chooses a different path and refuses to lead a

survival. In the words of Katharine Burkman, "[T]here is a paradoxical sense of identity here as Jessie, taking control and guiding her mother to acceptance, finally does seem to arrive as a person" when it becomes clear that "this is a life – giving experience" for Thelma as she "begins to accept the impending separation and hence the death of her dependency" (260).

In *'night, Mother* both Thelma and Jessie are imprisoned in a social structure of patriarchal values that, contrary to patriarchal expectations, could not preserve traditional family happiness and security, but rather serve to perpetuate a mental oppression that traps both women, however different their reactions are. "What emerges pre-eminently, however, is the mental oppression suffered by Jessie in her relationship with her mother, herself damaged by a loveless marriage and now emotionally dependent on her daughter. This is a relationship of symbolic entrapment" (Grantley 154). Despite belonging to different generations and possessing different attitudes towards life, both mother and daughter share similar feelings and similar situations. Very early in the play, Norman depicts their similarity when Jessie expresses her need for Daddy's gun for "protection" to which Mama responds: "We don't have anything any body'd want, Jessie. I don't even want what we got", and Jessie approves saying, "Neither do I" (NM 10). Though the protection discussed carries a different connotation for each woman, yet neither woman values what she has. Moreover, both women have been violated by their husbands. Cecil cheated on Jessie and "had a girl" as Mama "walked right in on them in the tool shed" (NM 57), while Thelma's husband who "wanted a plain country woman" but never got one "held it

Norman's redefinition of survival is not, however, executed merely by Jessie's acquisition of a new self through suicide. Norman's purpose is also carried out by her dramatization of the mother-daughter relationship that runs through the play from the opening lines till the very last moment with constant revelation, continuous power and everlasting insight. Both women develop through the action of the play acquiring knowledge, self-knowledge, independence and power. Through death, there is renewal. Through powerlessness, there is power. A new insight and new perception of the world and of culture have evolved on one level, while a new level of connection and communication between mother and daughter has occurred on another. Robert Brustein observes how, in her work, Norman powerfully and profoundly dramatizes "conversations people have, or would like to have, but don't for fear of what would happen if they did" ("Marsha Norman" 1+). But Jessie and Mama do engage in a conversation that becomes one of the most important confessions they make or have made in their lives. Realizing Jessie's loneliness, Thelma explains, "I didn't know ! I was here with you all the time. How could I know you were so alone ?" (NM 88). Obviously, Mama's words are very telling of the quality of mother-daughter relationship that has existed between the two women throughout their lives – a relationship devoid of knowledge, of communication, of intimacy. According to Robert Ornstein, "[i]t is the quality of your intimate relations that defeats loneliness" (230). Had Thelma's relation with Jessie been different, Jessie would not have committed suicide, but there would have been no drama. It is, in fact, this very relationship that induces both characters to re-define their

In a review of *'night, Mother*, Jill Dolan criticizes the play, "[if] feminist plays are defined as those that show women in the painful difficult process of becoming full human beings, how can a play in which the suicide is assumed from the first moments to be a thorough consideration of women ?" and further explains, "[t]o add to the crimes the play perpetuates in the name of women's theatre, the daughter is killing herself for self-indulgent easy-way-out reasons that are placed only in a personal, instead of societal context ... Norman acts up a hopeless, insular situation that doesn't allow other women to generalize from their own lives to the play's situation" ("Feminist Spectator" 78). Evidently, both male critics as well as feminist critics who detract the play's extraordinary feminist political statement which says "No" to patriarchy, to feminine stereotyping, to dependence, to domesticity, to lack of freedom of choice and to lack of identity, are unable to comprehend the play's zealous emphasis on a woman's need for freedom and for escape from a locked up mind to re-define her survival. Blinded to the fact that Jessie is locked up in Mama's house attempting to break free from the iron bars and locked doors of a cultural jail, those critics can not grasp the political quality of Norman's narrative. Norman's opening stage directions which point to the significance of the door in the hall, that door which Jessie locks up at the end of the play to shoot herself, and which separates her from Thelma, as "[i]t is an ordinary door that opens into nothingness. That door is the point of all the action, and the utmost care should be given to its design and construction" (NM 3) is a case in point.

new self and define a new survival. "As an action that inextricably unites the forces of idealizing love and irrational hostility, self-assertion and self-negation, sadism and masochism, separation and identity, suicide is but a representation in extreme form of the contradictory relationship mothers and daughters share in our present historical situation" (Spencer, Psycho-drama 369).

Due to Jessie's choice of suicide as one way to autonomy, a new identity and a re-definition of survival, Norman's feminist credentials have been placed under debate. Critics have found it difficult to grasp Norman's simple premise of a rational suicide. Consequently, they traced simpler reasons. Jill Dolan points how the physical appearance of the actress who performed the role of Jessie on the stage was "collapsed" onto the character in the drama, and finds the description of Jessie as "fat, unattractive, and epileptic" by critic John Simon (55-58) to be quite satisfactory to a typically male appreciation of the play (Dolan, "Feminist spectator" 30). In fact the issue of fatness or unattractiveness, which would serve as sufficient explanation for the husband's abandonment, is not in the script. Norman is quite neutral in her description of Jessie who, on the contrary and through the action of the play, is revealed to be more anorexic than ordinary. Norman is rather keen on highlighting the fact that, "[u]nder no circumstances should the set and its dressing make a judgment about the intelligence or taste of Jessie and Thelma " (NM 3). But if male critics could not appreciate the tragedy of a woman who could not become a person as such struggle cannot be related to a universal person, or mankind, it becomes quite shocking that even feminist critics fail to see the feminist input as well.

> more than anything in the world you want to get off and the only reason in the world you don't get off is it's still fifty blocks from where you're going ? Well, I can get off right now if I want to, because even if I ride fifty more years and get off then, it's the same place when I step down to it. Whenever I feel like it, I can get off. As soon as I've had enough, it's my stop. I've had enough (NM 33).

More than any other relationship, Jessie has lost herself in living with Mama, caring for Mama and letting Mama control her life, her desires and her choices. One of the reasons Jessie has never taken control of her life definitely involves Mama's not letting her. Mama has always determined who Jessie was, has been or would be – non – epileptic, even though Mama knew better, a wife to a man Mama chose for her, and finally a comfort to Mama in her old age. Jessie's violent cry to Mama while attempting to deprive her of her most ardent choice, "It's not up to you" is Jessie's explosive anger at her mother's attempts to subdue her long -awaited autonomy one more time. Raynette Halvorsen Smith explains: "through the violence of suicide Jessie finally makes the transformation to individual, but to be that individual she had to murder her own female body. The feminine remains (her mother), but the individual was expelled (Jessie)" and adds, "[e]ven though no claim to feminist intent is made by [the] author,[her play] foreground[s] the feminist concern with definitions of gender" (288). Evidently, Jessie recourses to violence in order to re-define herself apart from Mama, and without dictated gender stereotypes. Jessie pays the cost of autonomy, violently indeed, but surely and triumphantly. Though disturbing, Jessie's suicide becomes the most rational and logical choice to acquire a

relationships predisposes them to depression and inhibits their ability to acknowledge and address effectively emotions such as anger", and concludes that "these women [are] depressed because they experience a loss of self within their relationships as they attempt to achieve an intimacy that never occur[s]" (Sperberg 224). The self-in-relation model therefore provides a connection between women's suppressed, uncontrolled or explosive anger and the nature of their relationships wherein unlike "anger out, anger – control incorporates both cognitive and behavioural measures of self-control" (225). Indeed, Jessie lost herself in her relationship with her father whom she never really knew inspite of her love for him. She tells Mama, "I liked him better than you did, but I didn't know him any better" (NM 46), and her choice of shooting herself with Daddy's gun is a case in point. Jessie also lost herself in trying to please her husband, Cecil, or keep up to his standards and expectations. Expressing her feelings towards her brother, Dawson, Jessie says, " If Dawson comes over, it'll make me feel stupid for not doing it ten years ago" (17), and adds, "He just calls me Jess like he knows who he's talking to" (23). Even her own son, Jessie is unaware of his whereabouts and cannot get through to him. None of these relationships has rewarded Jessie with any mutuality and none has pacified her suppressed anger. However, more than any other relationship, Jessie's relationship with Mama, presumably intimate, but actually sterile, accentuates the intensity of Jessie's decision. Jessie tells her :

> Mama, I know you used to ride the bus. Riding the bus and it's hot and bumpy and crowded and too noisy and

themselves but the foundation of all that mattered. Hence, "suicide among women was portrayed as an individual emotional act and thus inconsequential, while male suicide was seen as a barometer of national economic and social well-being" (Kushner 468). Male suicide is thus a consequence of the stress and responsibility inherent in the male role while female suicide is just an aberration of conduct when women deviated from their less conflicting roles and decided to abandon the security of their homes and to participate in the business of life. Emeritus professor of Psychiatry, George E. Murphy, believes women are less inclined to commit suicide because their thinking is more inclusive. While a man might tend to throw aside seemingly peripheral issues to get to the core of a problem, a woman might take more things into account. "Women process their experiences with friends. They discuss their feelings, seek feed back, and take advice" ("Suicide" 10). Again such criteria do not apply in Jessie's situation. Jessie does not seek advice, and does not talk to friends. In fact she declares that she is "through talking" (NM 17) and informs Mama that her decision will not be altered under any pressure, "Don't try and stop me, Mama, you can't do it" (88).

Perhaps the best analysis of Jessie's rational decision to commit suicide is the psychological self-in-relation theory wherein the link between women's depression and the nature of their relationships has been provided by female developmental theorists who emphasize the importance of having relationships as a key element in women's identity development and healthy psychological growth. The self-in-relation theory, however, "purpose[s] that a lack of mutuality in women's

Novak's analysis , however, befits Jessie's condition wherein her abandonment by father, husband, son and even brother, has contributed to that terrifying feeling of loneliness which serves as sufficient motive for committing suicide rather than awaiting death. Yet again, Jessie's dilemma is not her loneliness, living with her mother in constant companionship. With feminist intentions, Norman excludes only men from Jessie's world which paves the way for a supposedly better community of women as evidenced by several other feminist playwrights.

However, Norman's intent becomes somewhat clearer when both sociological and psychological theories reveal gender bias towards suicide which came to be considered a male behavior as women were immune to the social disintegration that led to destructive behaviors being, by nature, mothers, wives and daughters and henceforward, included in an everlasting network for relationships. Yet a gender analysis exposes the extent to which that conclusion was informed by unspoken assumptions about the 'nature' of men and women; assumptions which flowed from the confusion between a biological category (sex) and grammatical description (gender). Underlying such assumptions is the axiomatic deduction that traditional family life under a patriarchal culture protected its members from suicide and those most subsumed in traditional roles – women – ought to demonstrate the greatest resistance against it. A growing fear of gender chaos serves to perpetuate this ideology, as with the onslaught of modernity, and women performing male roles, women who kill themselves could be seen as trespassing the male sphere and therefore, endangering not only

("Suicide" 2). By social integration he implies the degree to which people are bound together in social networks, and by social regulation, he implies the degree to which people have their desires and emotions controlled by social norms. Consequently, "egoistic" suicide is associated with an absence of close social bonds or lack of integration, while "anomic suicide" results from emotional disorientation because of a disrupted social relationship - a loss of regulation. Along these lines, Jessie's suicide befits both categories as she does, analytically, suffer from both lack of social integration as well as the disruption of social regulation. On one level she is without a husband and without a home of her own, and therefore, suffers from loss of privacy; bound to the company of her mother most of the time. On another level, her life is disrupted by divorce, death and abandonment therefore, too much loneliness – two ranges of relations that are destructive of authentic human identity. In the words of David Novak,

> [o]ur loneliness is so painful, so terrifying, that when we feel abandoned before death has actually arrived, we are sorely tempted to take control and preempt its sting. Since loneliness is the premonition of death, control is our desire to cheat death of its capacity to rob us of the power that is the only thing we ever really had. In suicide, we become death itself and thus attempt to transcend being its passive victim. Since we have believed in life that our dignity is to be self-sufficient, we now believe that we must die with that same dignity. Death is no longer the ultimate horizon that teaches us that our essence in this world is not to be in control but to make peace with an order greater than anything of our own making (33).

(Current Biography 304). The fact is that Norman has done enough work to neutralize from her script any melodramatic reasons for Jessie's suicide. Several wrong things in her life are mentioned but no one thing is all that unusual or traumatic. Norman portrays Jessie's life as a failure but nothing is her own fault because fault is not the issue. What Norman is heading for is much more universal and extremely more poignant. Even epilepsy is highlighted as symbolical of Jessie's lack of control. Hence, Jessie's choice of suicide is rational and not idiosyncratic nor emotional. It is not the consequence of having had a bad day nor is it the result of having been sick. Jessie has "waited until [she] felt good enough" and happens to "feel fine" (NM 14). Humanity shares with Jessie a sense of anguish, forlornness and despair over being alive without purpose, meaning or hope. Jessie's tragedy is not that she does not see enough, rather that she sees too much. She sees into the meaninglessness of existence behind the disguise of everyday activity. She views her suicide as an act of will; something that will work and that will irrevocably testify to her ability to choose. No, What Thelma has been totally ignorant of all the past years is that Jessie's silence and isolation have been part of the cultural silence imposed on women. However, such "silence does not breed quiet minds; it breeds inner dialogue, inner talk, inner voices. And then the hothouse effect takes place. These things grow and change and morph and take their own lives rather than the real voices" (Norman, interview with Gornik 16).

In the social study of suicide entitled Suicide: A study in Sociology (1897), Emile Durkheim claims that the suicide rate varies with the strength of social control mechanisms he calls integration and regulation

age and the transference of ideological concepts from one generation to the other, consciously forming a new identity, well-defined and structured according to a feminist point of view, to conform to the requisites of postmodern cultural conditions with its emphasis upon individual choices and personal decisions. However, the difference between the two women, aptly portrayed by Norman, is what evokes the tension required to implement the catharsis that is Norman's political output. Leslie Kane perceives how "[t]he cathartic power of *'night, Mother* is tremendous. We are Thelma trying to understand, placate, compromise, escape guilt, rely on reason and logic, and deny death. And we are Jessie wanting freedom from suffering, fighting against vulnerability, affirming individual choice and dignity" (267). For the female spectator, torn with pity and terror, survival becomes an issue worthy of great attention and consideration. The audience's awareness has been switched on and it is left for each and every member to re-define survival. Jenny Spencer comments: "We identity with Jessie not in her decision to die, but on the level of fantasy and desire, with the symbolic fulfillment suicide comes to represent when played out before the mother" ("psycho-drama" 372).

To re-define survival in terms of suicide is both most dangerous and most risky on the part of Marsha Norman. In an interview with April Gornik, Norman explains that "the point was not for Jessie to kill herself; the point was to take charge" (13), which could seem as a self-annihilation while ironically, it is actually a self-activation. Norman also adds, "Suicide for Jessie is not an act of cowardice, giving up or despair. It is her answer to the problem of her life, what she feels will fix it"

might work isn't good enough any more. I need something that will work. This will work. That's why I picked it" (NM 75). Hence, in answer to the question the play asks, what it takes to survive, for Jessie, the answer is that it takes killing herself.

For Mama, however, survival is quite different. For Mama, it takes cocoas, marshmallows, dollies, the TV Guide, Agnes Fletcher, her weird 'okra eating' friend and the birds, and trips to the grocery. Mama's solutions for Jessie's dilemma reveal how complacent and satisfied Mama is and has been with the role society has planned for her since she was born. She suggests to Jessie, "You could work some puzzles or put in a garden or go to the store. Let's call a taxi and go to A & P !". Offering an alternative for doing something about it, "Not something like killing yourself. Something like ... buying us all new dishes!" or obtaining "a driver's license" or rearranging the furniture (NM 34). The difference between the two women becomes clearer and clearer through their conversation which Norman exploits to enlighten different methods of survival as well as differences between generations of women in the postmodern world. "The shift from speaking about women as a unified subject to a recognition that women are not all the same, nor should they be, is something most feminists, young and not as young, take for granted in the 1990s. This isn't to say the issue of difference has been solved, but difference is a core component of Third Wave consciousness" (Garrison 142). Norman is thus able to represent through the play itself the "differential form of oppositional consciousness" which is threaded throughout the experience of social marginality and to delineate with grace, flexibility and strength, the cultural matrix of the

because as soon as you know that you can survive a fall, what is there to be afraid of ? People who are afraid they will not survive a fall, consequently don't take the necessary risks. Can't take them. And live with this terrible fear of falling" (Interview with Betsko 332).

Because of sickness, her isolation and her vulnerability, Jessie could not work, would not work. Having tried a "telephone sales job" which did not pay off her phone bill, then work "at the gift shop at the hospital" wherein she frightened people by her attitude, Jessie has finally decided to settle for domestic housework and fulfillment of Mama's desires and tasks. "You know I couldn't work. I can't do anything", she tells Mama, and explains: "I could have a seizure anytime. What good would a job do ?" (NM 35). Yet, surprisingly, Jessie who could not work for the various reasons she mentioned, does not appear to be passive nor lazy nor even reluctant. In the absence of men from her life, Jessie manages, without ill-feeling, to regenerate a relationship with her mother, however faulty it is. In fact, as we watch Jessie and Mama, together, it is Jessie who plays the role of the mother: giving instructions, performing tasks, and running the house. Moreover, Jessie who has no friend, no job, no interests, and who has lived in her mother's house since her divorce, decides to re-define her survival by "not giving up". Laurin Porter finds it quite ironical that "Jessie's suicide is the most creative thing she has done, at least as she sees it" ("Women Re-conceived" 56). Jessie is able to do what she feels she needs. Her suicide may seem a despairing act from the outside, but by Jessie's own definition of survival, it is total triumph. Jessie exclaims: "I'm not giving up! This is the other thing I'm trying. And I'm sure there are some other things that might work, but

opportunity. Norman believes that "one of the things that is critical for survival is to understand that you cannot protect the people you love. As soon as you understand that, you can begin to figure out what you can do" (Interview with Betsko 331). Thelma, on the other hand, succumbs to Jessie's decision only at the end of the action when she, too, has finally learnt to redefine her survival. But throughout the action Thelma has been exerting tremendous effort to protect Jessie from herself, from the world, from her illness and from suicide. She has fallen into the habit of wholly depending on Jessie to run her life and neglected to give Jessie a chance to make use of her own. She arranged Jessie's marriage to legitimize her existence because, with all her isolation, nobody would have even noticed her, "not opening [her] mouth to a living soul" (NM 58). She even protected Jessie from learning the truth about her illness by hiding the fact that she inherited epileptic seizures from her father since she was a kid and let her believe that she got it by falling off the horse. Thelma exclaims: "I didn't think you'd like it. That's why I didn't tell you" (70). She also protected Jessie from the world, from Agnes Fletcher, her friend, who found Jessie's hands "cold" and "like a corpse" (42) and protected Jessie from her very epileptic seizures by calling them "fits" to simplify matters and conceal the whole matter from everybody and mostly, from Jessie herself, making sure Dawson leaves before she wakes up. Hence, unlike Jessie, Thelma could not confront her daughter's inadequacies while Jessie could see through Ricky's flaws. While Norman finds this realization necessary for survival, she also finds protection an obstacle to survival in a world of constantly shifting challenges. She says: "[t]hat is what I think about life ...

Fair. And the only difference between us is Ricky's out there trying to get even. And he knows not to trust any body and he got it straight from me. And he knows not to try to get work, and guess where he got that. He walks around like there's loose boards on the floor, and you know who laid that floor, I did" (NM 60). But Jessie is not disappointed in Ricky nor does she even try to get through to him. For her, Ricky is the offspring of an empty, incompatible marriage. She could see how Ricky is the result of Cecil and herself and their unhappy life. He is "the two of us together for all time in too small a space. And we're tearing each other apart, like always inside that boy, and if you don't see it, then you're just blind" (60). Jessie acquires insight and rejects blindness. Unlike Thelma who prefers to give Ricky more time to prove himself and who deludes herself by imagining that he might get a job or get married or join the army, Jessie will not accept compromises and will not settle for more frustration or self-blame. She says: "He's hurt me, I've hurt him. We're about even" (25), and therefore, Ricky is no cause of her decision. In fact, Jessie's situation can be clearly seen in the words of Janet Brown in Taking Centre Stage:

> In its stark inevitable descent toward death, *'night, Mother* ... resembles tragedy. Yet its protagonist, Jessie, is by no means the tragic hero of classical drama. Without high position or unusual nobility of character, Jessie is also without the blind hubris of the classical protagonist. She sees her situation and herself with merciless clarity; thus her decision to die" (76).

Jessie, in her new acquisition of self-control does not intend to protect Ricky from falling, nor protect herself from confronting his failure. She would have even turned Ricky to the police if she has had the

role stereotyping, a woman's marriage is part of a bill of goods. Getting a husband legitimizes the woman. It has nothing to do with company, conversation, pleasure, or enjoyment. For Thelma, within the same concept, the husband provides the same role of legal pass into society. Thelma explains, "it didn't matter whether I loved him. It didn't matter to me and it didn't matter to him. And it didn't mean we didn't get along. It wasn't important. We didn't talk about it" (NM 50). Such words reveal the everlasting real complacence about relationships whether such relationships were sincere or not. Evidently women have for so long been schooled into lack of entitlement to pleasure or happiness and to living lives drained of enjoyment and fulfillment. Jessie has thus decided to break the ice and discuss the taboo. Unlike Thelma, Jessie decides to defy her unhappiness even if it takes her to end her life. Norman explains how "people ought to think about their happiness more and more. And it is ... a kind of non-subject. It's like death. They don't think about death, and they don't think about being happy either. Well, this is major denial" (Interview with Brown "More" 216). Jessie has thus redefined the relationship between happiness and death. She could see through the link between them, and could realize that if she could not see her own happiness, she could not contribute to anybody else's.

Lack of communication in marital affairs leads to lack of contact and empty households. Jessie's only son, Ricky, grown to addiction and stealing, having stolen the two rings which were her only valuable jewelry, is not even her reason for committing suicide. She believes that Ricky is just like her. She sees it on his face and hears it when he talks. She adds: "We look out at the world and we see the same thing: Not

interested in dying beautifully nor in leaving a life insurance pay off as many people would do. Jessie is interested in having a say about her life and she has decided to say no. Norman thus redefines survival for Jessie, however much it be through suicide. "What interests me is survival", Norman says, what it takes to survive. I find people very compelling who are at that moment of choice. Will they die or go on ? If they go on, in what direction or for what purpose ?" (Interview with Beard 17).

Norman expresses compassion for Jessie who has been unhappy and cannot see any hope for future happiness. Yet all social reasons for Jessie's suicide are neutralized except logical and rational decision – making. Divorced from a man she really loved, despite the fact that it was her mother who arranged the match, Jessie confesses: "He wasn't the wrong man, Mama. I loved Cecil so much. And I tried to get more exercise and I tried to stay awake. And I tried to ride a horse. And I tried to stay outside with him, but he always knew I was trying, so it didn't work" (NM 59). Jessie has even written a note to herself pretending it was Cecil to show her mother, apologizing and saying, "I said I'd always love me, not Cecil. But that's how he left" and with apparent understanding, adding "Mama, you don't pack your garbage, when you move" (61). Jessie's words reveal bravery, honesty and freedom. She has decided to free herself from the delusion of lying to herself and living in an empty relationship. Norman admits that "[t]here are real clues to obtaining your freedom. It's a kind of guide. Obviously, there's the "stop lying to yourself". Stop inviting other people to lie to you. Don't try to obey any codes of any kind because they're ultimately restrictive" (Interview with Brown "More" 212). Obviously, in a patriarchal sex-

> survival of the family. Where as the man's ability to earn money, his success out in the world, his conflict with his father – those are all things that have been seen as directly influencing the survival of the family. Part of what we have begun to do, because of the increasing voice of women in the world, is redefine survival (Interview with Betsko 338).

In reply to all Thelma's manoeuvres and manipulations to dissuade Jessie from her planned suicide, Jessie remains, almost for the first time in her life, in steadfast and undistracted control of her decision. While preparing Mama for life after her final departure by instructing her on the various methods of operating the household – from working the washer and the dryer to ordering groceries and house supplies, to inviting friends over, and handling funeral procedures, Jessie confronts her mother with all the hidden truths she has engulfed all those years. She explains : "Mama ... I'm just not having a very good time and I don't have any reason to think it'll get anything but worse. I'm tired. I'm hurt. I'm sad. I feel used" (NM 28). Jessie then recapitulates upon Thelma's request that she is sad about the way all things are, "Oh, everything from you and me to Red China" (30), and then, in the most courageous words in the face of her mother's pleas :

> And I can't do anything either, about my life, to change it, make it better, make it work. But I can stop it. Shut it down, turn it off like the radio when there's nothing on I want to listen to. It's all I really have that belongs to me and I'm going to say what happens to it. And it's going to stop. And I'm going to stop it (NM 36).

With honesty and perception, Norman places Jessie in a situation where she is bound to make a decision. As she appears to be, Jessie is not

well as others), whose assumptions are, finally, truly relevant to our age" (118).

Thelma's extensive and exhaustive reasoning of Jessie's suicidal intention is both realistic and naturalistic. Moving from suspected humour to a questioning about medicine intake to subdue her apparent rebellion; to an attempt to call Dawson for rescue; to bringing somebody to talk to or confide in; to a speculation about the nature of death which might not bring the comfort desired; to an insistence of the possession of the towels, the gun and the house in which Jessie is not allowed to operate, nor use; to bribing her in terms of birthday gifts, or fulfilling any desired request; to analyzing reasons of anger be it Dawson, Lorretta, Cecil, Ricky or even herself, Thelma, to sickness requiring a dentist's visit; to a complete confrontation with misgivings and a confession of truth that has never been approached before, the two women finally arrive at a reconciliation that re-defines the survival of both - however much suicide is considered an end as an act but a beginning in the sense of taking charge. Marsha Norman defines Jessie's new decision of controlling her life as "the ability to carry on your life in such a way that it fulfils and satisfies you" (Norman. Interview with Betsko and Koenig 339). For Norman, to be active and central in one's life, a woman has to face her own problem of survival :

> The things we as women know best have not been perceived to be of critical value to society. The mother-daughter relationship is a perfect example of that. It is one of the world's greatest mysteries; it has confused and confounded men and women for centuries and centuries, and yet it has not been perceived to have have critical impact on either the life of the family or the

glasses, and to care for her in a way only a mother does to her own child. Meanwhile, Jessie is pre-occupied in a search for "old towels", "an old blanket", "some old pillows anywhere, or a foam cushion out of a yard chair" as well as "Daddy's gun" (NM 6 -7). It is only after a persistent and incessant search for that gun, preserved in one of Daddy's old shoe boxes in the attic that Mama inquires of Jessie's reason for needing a gun. Jessie declares : "I'm going to kill myself Mama" and then, explains to her mother's shock, "Shoot myself. In a couple of hours" (13). Henceforward, the play's action shifts from a realistic level to a profoundly radical perception of a new female identity. Laurin Porter highlights, "simply dramatizing Jessie's tragedy in a culture accustomed to valorizing male action is a bold move" and adds, "upsetting though the outcome may be, Jessie's narrative is about taking control" which makes *'night, Mother* "a play about female empowerment" (Porter, "Contemporary" 205).

Throughout the rest of the action of the play a dialogue is carried out between mother and daughter which serves not only to outline Jessie's tragedy, her mother's entire unawareness of the escalating situation, the lack of communication and connection between the two, but also a new re-definition of survival for the two women, on the part of the playwright. William Demastes best suggests, " 'night, Mother challenge[s] the dominant hierarchy" by challenging classic realist assumptions through a "dialectic between ... the conservative, classically-minded mother ... and the 'new' – thinking daughter". He adds, "Perhaps work such as Norman's suggesting a new foundation of understanding, may help us to create a yardstick (a feminist yardstick as

"needlework", "candy dishes" and apparent symptoms of cosiness and comfort no ordinary patriarchal scene. In spite of the realistic atmosphere wherein both women maintain their typical invisible stature in a typical traditional feminine manner, carrying out their daily routine of cleaning, cooking, ordering groceries, doing manicures and pertaining to prescribed roles of domestic rituals, the action is by no means insignificant or routine like. Norman perceives how her portrayal of the dull life of these two simple, uneducated and ordinary women perpetuates the view of woman presented in patriarchal society, with all its limitations, and an entire misunderstanding of the female identity. Yet, Norman explains how "uneducated people don't have the sophistication to disguise what they are feeling, or rationalize their behavior", and adds, "I'm not interested in how people cover up things, I'm interested in how people get through the day" (Interview with Di Gaetani 248).

In order to re-define survival for two women who have long been integrated into a social system that accommodates only silenced and marginalized women is no easy task. As the play opens, "Mama stretches to reach the cupcakes in a cabinet in the kitchen" and while "unwrapping the cupcake", calls Jessie's attention to the fact that "it is the last snowball". Besides, she also draws her attention to the fact that they are out of stock of "Hershey bars" of chocolate and "peanut brittle" (NM 5). Mama, reminding Jessie that it is Saturday night, time for her manicure, also says, holding up her fingernails," They're all chipped, see?" (7). Checking her T.V. guide, Mama keeps asking Jessie to measure six inches of a knitting thread, to hand her a basket, to clean her

patriarchal ideology. Contrary to feminist critics such as Jill Dolan and Jenny Spencer who under-estimate Norman's achievement and question her feminist values on the grounds of her realistic dramatization, as well as those male – critics like Stanley Kauffmann and who could not perceive women's problems nor identify with their roles, Norman's feminism is quite evident in the theatrical event itself. The paper also attempts feminist psychoanalytic theory as well as sociological theories in order to interpret the secret bonding and separation of motherhood on the one hand, and to explain gender difference and gender opposition incorporated in suicidal acts, on the other hand. Hence, Norman's re-definition of survival becomes a token of feminist politics.

Marsha Norman's (1947 ----) *'night, Mother* (1983) deals with the life of Thelma and Jessie Cates on one Saturday night, which is like every other Saturday night but which ends differently. Jessie Cates is "in her late thirties or early forties" and is "pale and vaguely unsteady". The three men in her life have abandoned her : her father whom she adored, by death; her husband, Cecil, by divorce; and her delinquent son, Ricky, by running away and becoming a drug addict. Even her only brother, Dawson, is a stranger to her. Jessie is epileptic and it is almost "only in the last year that Jessie has gained control of her mind and body" (*'night, Mother* 2). Thelma Cates, or "Mama", on the other hand, is Jessie's mother, who leads a life of sheer dependence on her daughter who takes perfect care of her mother and everything she needs and desires. The absence of men from the scene and the reversal of mother and daughter roles make the extreme domesticity of the house which is located "on a country road" and wherein the living-room is cluttered with

Despite the fact that Pulitzer-Prize winner, Marsha Norman, hesitates to accept the label, feminist playwright, yet a clear feminist aesthetic encompasses all her plays. Within conventional roles as well as male-oriented realism, Norman gives voice to women long silenced and victimized by patriarchal culture. Socialized to fail and doomed to feminine stereotypes of mothering and homemaking, in domestic settings of confinement and marginalization , Norman's women struggle to acquire control of their lives and themselves in new self paths and new identities. Challenging classic realist assumptions, deconstructing the male gaze and depicting lack of communication, lack of connection as well as violence on the stage, Marsha Norman confronts her audience with shocking moments of identification, awareness and guilt. Hence, her catharsis is also her political act.

In *'night, Mother*, Jessie Cates succeeds to control her life and herself by committing suicide. By so doing she accomplishes a great triumph and calls into question multifarious positions and historical assumptions about women. Suicide, thus, becomes no despairing act but rather an heroic achievement whereby the protagonist defies accepted norms and codes of behaviour and wherein the dramatist re-defines women's survival. It is therefore, the aim of this paper to reveal Marsha Norman's methods to re-define survival for women. Questioning mother – daughter relationships, examining symptoms of women's confinement and limitations through controlling metaphors of hunger and anorexia, and delineating a new vision of truth and new applications of the notion of time, Norman develops a feminist dramaturgy that not only addresses the question of female identity but also becomes a radical critique of

A Feminist Re-definition of Survival In Marsha Norman's *'night, Mother*

By

Dr. Fatma El-Mehairy
Faculty of Arts
Department of English
Ain Shams University

اللغة والهوية الثقافية في قصة "الإنجليزية كلغة أجنبية" للوسي هونج

د. ماجدة منصور حسب النبي(*)

يتناول هذا البحث العلاقة بينة تعلم اللغة والهوية الثقافية في قصة قصيرة للكاتبة الأمريكية لوسي هونج، يستخدم البحث نظرية ما بعد الكولونيالية كإطار نظري ويعرض لرؤى متناقضة في تعلم اللغة الإنجليزية واستخدامها في التعبير عن الشعوب والحضارات التي تعرضت للاستعمار. تلك اللغة التي يرى البعض مثل الكاتب الأفريقي نجوجو وا ثيونجو بضرورة مقاطعتها حيث أنها "لغة الاستعمار" في حين يذهب كتاب آخرون مثل شينوا أتشيبي إلى أن الإنجليزية بمقدورها أن تتبنى قضايا وحكايا شعوب وحضارات عديدة بالإضافة إلى قضايا أولئك الناطقين بها.

ويحلل البحث قصة لوسي هونج ليكشف عن نفس الإشكالية في النظرة إلى اللغة، فالشخصية المحورية – ماريا المهاجرة من جواتيمالا وتعمل كعاملة نظافة في فندق ضخم في نيويورك – تتعلم الإنجليزية وتتفوق فيها ولكنها كما تكشف اختيارات الكاتبة للمكان والأحداث نادرا ما تستخدمها للتعبير عن معاناتها التي تصل إلى القارئ فقط عن طريق المونولوج الداخلي. ومن خلال تحليل الحوار في القصة يتبين أن ماريا تفضل لغتها الأم للتعبير عن هويتها الثقافة التي تتعرض لأزمة وتصدم بفقد الأبناء لتلك الهوية واعتناقهم كل ما هو أمريكي. يصل الصراع إلى الذروة في مشهد تسلم ماريا جائزة التفوق في اللغة حيث تتعرض للإهانة والقهر من عمدة نيويورك وجمهور الحفل. تكثف هونج الإحساس بإشكالية اللغة من خلال قصة مهاجرة أخرى صينية تستدعيها ذاكرة ماريا لتنتهي القصة بمشهد فصل دراسي لتعلم الإنجليزية لكي تحكي فيه تلك المهاجرة الصينية عن تجربة القهر من خلال إنجليزية ركيكة تنجح في التعبير عن نفسها وعن هويتها.

يخلص البحث إلى أن القصة تنتصر في النهاية للنظرية القائلة بضرورة تطويع اللغة لحكي معاناة غير الناطقين بها وحتى تتمكن الأقليات من التعبير عن هويتها الثقافية بالرغم من تعذر ذلك في أغلب الأحيان. ويرى البحث أن القصة في حد ذاتها هي دليل على إمكانية التواصل عبر اللغات حيث تنجح كاتبة أمريكية في حكي معاناة سيدة من جوتيمالا وفي التعبير عن هويات ثقافية خاصة.

(*) مدرس الأدب الإنجليزي، بكلية البنات، جامعة عين شمس.

Millard, Kenneth. Contemporary American Fiction. Oxford: Oxford UP, 2000.

Morrison, Toni. Beloved. New York: Signet, 1991.

Nkrumah, K. Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism. London: Nelson, 1965.

Ngugi, Wa Thiong'O. Decolonizing the Mind: The politics of Language in African Literature. London and Nairobi: James Currey/ Heinemann, 1986.

Norton, Bonn. Identity and Language Learning: Gender, Ethnicity and Educational Change. Harlow: Longman, 2000.

Ponce, Pedro. book review. "The Truly Needy and Other Stories" Ploughshares: The Literary Journal at Emerson College. Winter 1999.

<http:// www. Pshares.org/issues/article.cfm?prmArticle ID=4802>.

Rajan, G. and and Mohanran, R. eds. Postcolonial Discourse and Changing Cultural Context: Theory and Criticism. Westport, CT: Greenwood Press, 1995.

Susheila, Nasta, ed. Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia. London: The Women's Press, 1991.

Wales, Katie. Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics. London: Longman, 1989.

Green, Hope. "SPH Prof. Wins Fiction Prize for American Survival Stories" Bu Bridge News. Week of 2 April 1999 Vol. II, No. 29. <www.bu.edu/bridge/archive/1999/04-02/features4.html - 10k - 2003-06-23>

Haines, Gerald K. Document 1, "CIA and Guatemala Assassination. Proposals, 1952-1954" June 1995. <http://www.hartford-hwp.com/archives/47/156.html>.

Haugen, Einar. "The Rationale of Language Choice." Paper given at XIIIth International Congress of Linguistics, Tokyo, August 29--September 4, 1982. In volume of preprints. 278--287.

Hasabelnaby, Magda. "Maternal Narration in the Novels of Toni Morrison." Diss. Ain Shams University, 2000.

Henry, Laurie. The Fiction Dictionary. Ohio: Story Press, 1995.

Honig, Lucy. The Truly Needy and Other Stories. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press,1999.

Humphery, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: U of California P, 1954.

Kaleta, Kenneth C. Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller. Austin: UP of Texas, 1998.

Maynard, Meleah. Raintaxi review of books. The Truly Needy and other stories. <http://www.shockproof.com/sdsw_port/sdsw-Truly needy.html>.

McConochie, Jean A. 20th Century American Short Stories. Vol.2 New York: Heinle & Heinle publishers, 1994.

Works Cited

Aschcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. Post-Colonial Studies: The Key Concepts. London: Routledge, 2000.

- - -. The Empire Writes Back. London: Routledge, 2000.

Ali, Abdullah Yusuf The Holy Qur-ān: English Translation of the Meanings and Commentary. Revised and edited by the Presidency of Islamic Researches, Ifta, Call and Guidance. Mecca: King Fahd Holy Qur-ān Printing complex, 1984.

Bhabha, Homi. "The Post Colonial Critic: Homi Bhabha interviewed by David Bennet and Terry Collits", Arena:1991.

Brown, H. Douglas. Teaching by Principles: An Interactive Approach to Language Pedagogy. New Jersey: Prentice Hall Regents, 1994.

Childs, Peter and Patrick William. An Introduction to Post-Colonial Theory. London: Prentice Hall, 1997.

Cullather, Nicholas. "CIA and Assassinations: The Guatemala 1954 documents", Document 5, "Operation PBSUCCESS: The United States and Guatemala, 1952- 1954" <http://www.hartford-hwp.com/archives/47/156.html>.

Doyle, Kate and Peter Kornbluh. "CIA and Assassinations: The Guatemala 1954 Documents" <http://www.hartford-hwp.com/archives/47/156.html>.

Edwards, Nadi. "George Lamming's Literary Nationalism: Language between The Tempest and the Tonelle". Small Axe 11, March 2002: pp. 59-76.

Ellison, Ralph. Invisible Man. London: Penguin, 1970.

[7] According to Aschcroft, Griffiths and Tiffin, english, with a small "e" refers to varieties of standard English in which the speaking habits in various communities have interfered to reconstruct the language. These varieties themselves produce national and regional idiosyncrasies which mark them from other forms of English (The Empire Writhes Back, 39-40).

[8] "'Transparent', covert narration," as Katie Wales points out, "would deny its own status as an act of telling; yet it is just as marked as overt narration" (312).

[9] Bhabha says he takes his examples of colonial imitation from the space between mimicry and mockery, a gap between the colonial mission's reformed subject and its threatening caricature (Childs and Williams 131).

[10] This tendency to block out from memory those images the recollection of which cannot be tolerated, is a major concern in Toni Morrison's Beloved. Remembering the plantation, ironically called "sweet Home, the main character, Sethe an ex-slave evokes the picture of "Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world. It shamed her – remembering the wonderful soughing trees rather than the boys. Try as she might to make it otherwise, the sycamores beat out the children every time and she could not forgive her memory for that (7)" (Hassabelnaby 162-3).

[11] For the use of conventional modes by stream-of-consciousness writers, see Stream of Consciousness in the Modern Novel by Robert Humphrey (33-41).

[12] Recent critics of diasporic and migrant experience argue that dislocation and regeneration are major factors which affect diasporic communities formed by forced or voluntary migration. See Rajan and Mohanran 1995.

[13] Epiphany, a term coined by James Joyce, stands for a specific moment of insight when a character discovers some truth important to the story (Henry 95).

Notes

[1] The translation used here is that of Abdullah Yusuf Ali revised and edited by the Presidency of Islamic Researches, IFTA, Call and Guidance.

[2] The translator(s) is somehow justified in adding this imperative, since an earlier verse in the same Chapter (Sura) reads "O ye who believe! Let not some men among you laugh at others, it may be that the (latter) are better than the former. Nor let some women laugh at others: It may be that the (latter) are better than the (former). Nor defame nor be sarcastic to each other" (11)

[3] Hegemony is a term coined and popularized by the Italian Marxist thinker Antonio Gramsci, and is now generally understood to mean domination by consent (Aschcroft, Griffith and Tiffin Post-colonial Theory: The Key Concepts 116).

[4] Invisibility is a very familiar trope in the literature about minorities and subalterns. It has gained power as a metonymic figure with Ralph Ellison's Invisible Man (1952), in which a young black man comes to a conclusion that black skin makes one invisible to white eyes, and finally retreats to an underground sewer, which he furnishes and lives in while writing his book.

[5] In his book, Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism, Kwame Nkrumah suggested that, although countries like Ghana had achieved official independence, the ex-colonial powers and the newly emerging superpowers such as the United States are still having control through international monetary bodies, the fixing of prices on world markets, multinational corporations and a variety of educational and cultural institutions.

[6] Studying Hanif Kureishi's The Black Album, Kenneth C. Kaleta notices that the emphasis in the novel on characters' dressing up bears on the theme of the reinvention of identity (140).

Yet, as a result of the colonial and the neo-colonial enterprises, the English language has become hybrid. Many post-colonial writers agree with the Caribbean novelist, George Lamming that "English is no longer the exclusive language of the men who live in England [or the U.S.] . . . And it is today among other things, a West Indian language" (qtd. in Edwards 66). Dominant languages, including English, as Honig has revealed in "English as a Second Language" must therefore be appropriated in order to express widely diverse cultural identities, and to represent these identities allowing them to reach the widest possible audience. Such appropriation is meant to allow the dominated and the colonized such as the Guatemalan Maria and the Chinese Ling to use the tools of the dominant discourse to resist their political or cultural control. Through appropriation, people belonging to different Nations and tribes can therefore "know each other" and communicate while preserving their histories and distinct cultural identities.

plays back Ling's story in her dark room/memory after she has watched the video of the ceremony.

> "Oh, no, murmured Charlene. "He died."
> Maria felt the catch in her throat, the sudden wetness of tears on her two cheeks, and when she looked up she saw that all the other students, men and women both, were crying too.
> Maria wiped her eyes. Suddenly all her limbs ached, her bones felt stiff and old. She took her feet from the basin and dried them with a towel. Then she turned off the television and went to bed (35).

Tears for the man teacher killed in China by his fellow men thus blend with those shed on the husband and the children back in Guatemala, and with those falling as she sees herself humiliated and exploited in exile. She nevertheless nurses her swollen feet, perhaps in order to prepare them for work in the grand hotel next morning.

By foregrounding linguistic blockage and the inability to verbalize thoughts and feelings, Honig involves her readers in active listening to Maria's and Ling's pathetic stories. Honig plays the ESL teacher in her fiction as she entices her reader to fill in the missing words, and to reassemble the narratives of the ESL students who populate her story instead of reading them inertly. Those ESL students are increasing in number every day; the pressure of the global economy means that elite communication is dominated by the use of the ex-colonial languages, notably the new 'world language' of English, whose power derives from its historical use across the largest of the modern empires and from its use by the United States.

story of violence and oppression that happened to one of her acquaintances back home:

> "Big school boys, they . . ." She stopped.
>
> "Jealous!" sang out the others.
>
> "Yes," she said, shaking her head "no." "But more. More bad. Hate. They hate him."
>
> "That's bad," said Patricia.
>
> "Yes, very bad." Ling paused, looking at the floor. "And they heat."
>
> "Hate."
>
> "No, they heat."
>
> All the class looked puzzled. Heat? Heat? They turned to Cheryl.
>
> The teacher spoke for the first time. "Hit? Ling, do you mean hit? They hit him?" Cheryl slapped the air with her hand.
>
> Ling nodded, her face somehow serious and smiling at the same time. "Hit many time." (33)

Honig's "English as a Second Language" thus ends in a chorus of English learners who manage via their "non-standard" English to tell of atrocities leveled against them in oppressive societies. Like Russian dolls, a telling within a telling reveals stories narrated from the point of view of the oppressed around the globe. Maria remembers Ling, and Ling remembers the man teacher, whose name was not mentioned in her story. Again Honig makes a skilful use of mixing; showing Maria crying with her colleagues in the ESL class while listening to Ling's narration, Honig then smoothly shifts to the present with "Maria wip[ing] her eyes" as she

convey her vision of language and identity. Ignorant of the status of language as a means to an end, rather than a goal in itself, both Maria and the audience at the ceremony fail to appreciate her language and the unique identity this language is supposed to communicate.

Honig brings her audience closer to this vision of language through the final story of the Chinese woman with which Honig chooses to end her story. Watching a video recording of the ceremony, Maria was close to understanding what was going on in the ceremony, and her shame turned to anger as she shouted to her son: "Turn it off! . . . Off! This minute" (30). Very close to an epiphany[13], Maria sat alone that night in "the unlighted room", in which, paradoxically, she *saw clearly* the fallacy of 'standard' English and realized, if only on the subconscious level, the strong power of different englishes in conveying unique cultural pains.

The story ends with Maria's memory of Ling, the Chinese ESL student whose narration provides the finale for Honig's story. Ling stands out in Maria's thoughts as "the pretty woman who often slept in the middle of a lesson" (31) Within Maria's reminiscences which Honig cleverly traces throughout the story, the reader listens to Ling's story which she decided to tell the class one day before the course came to an end. She had been silent throughout the course, but on that day she asked to speak. "There was no reason, no provocation – [the students] had been talking about their summer plans – but she spoke with a sudden urgency" (31). Just before the end of the course, just before the end of the story, Ling found the language to speak.

In spite of her inability to communicate in English, this Chinese student "the Quiet One" managed with the help of her classmates from different ethnic backgrounds, and with the teacher's support, to tell a

world. The naïve concentration on the form of her speech further blinds her to the precious worth of its content. Her stories represent thousands of Guatemalans whose lives were destroyed in wars which only served to make the United States more powerful. Her stories told in an english of her own are worth respecting as authentic versions of forged histories and distorted cultural identities. Instead of Maria, it is the *humorous* Mayor of New York, and his hilarious audience who should have been ashamed of themselves for being part of a neo-colonialist system. "The colonial past [of the United States], it has been argued, has been replaced by its own dominant neo-colonialist role in establishing a global capitalist economy" (Aschcroft, Griffiths and Tiffin, Post-Colonial 163). But Maria continued to feel a sense of shame and inferiority:

> . . . [S]he did not have more than a second of this horror before the whole audience began to laugh. What was happening? They couldn't be laughing at her dead mayor! They laughed louder and louder and suddenly flashbulbs were going off around her, the TV cameras swung close, too close, and the Mayor was grabbing her by the shoulders again, holding her tight, posing for one camera after another . . . But she hadn't even finished! Why were they laughing? (29)

Cultural misunderstanding takes place in spite of efforts to speak the same language and to respect unique cultural identities. Neither Maria, nor her audience managed to understand each other; her painful story was misunderstood as a grave insult to the New York Mayor who openly identified himself with the mayor in her story. The audience's laughter, on the other hand was mistakenly understood as derision for her poor English. Dramatic irony is skillfully used by Honig in her attempt to

> "Oh, yes," said Maria. "Very much. He was very good. He tried for more roads, more doctors, new farms. He cared very much about his people."
>
> The Mayor shook his head up and down. "Of course," he said, and again the audience laughed (28).

In spite of the seriousness of the story and the earnestness of Maria's narration, the Mayor of New York has therefore turned the tragic event into a series of jokes which drew hilarity and uproarious laughter from the audience of the ceremony. They simply "cannot hear of such pains (Maynard. Online). The reader of the short story, however, identifies with Maria and hates the Mayor and his audience for making fun of her painful story. Maria goes on telling her story in spite of the humiliation involved in the laughter of the audience. She is keen on communicating her story to her callous listeners raising, thus, reader's expectations that across "Nations and tribes . . .ye may know each other" Such expectations become higher as the audience pauses after they hear of the Guatemalan Mayor's death.

> Maria said, "The next day after the meeting, the meeting in the square with all the people, soldiers come and shoot him dead."
>
> For a second there was total silence. Maria realized she had not used the past tense and felt a deep, horrible stab of shame for herself, shame for her teacher. She was a disgrace! (28-9)

Maria's desperate attempts to get the tense correctly and her frustration at her performance mirror her deteriorated self-esteem of language and cultural identity. Her veneration of a rigid 'standard' English blinds her to her heroic achievement of survival in a ferocious

extract are meant to capture the psychic content and processes of Maria's consciousness. In spite of omniscient description, the reader is kept within the mind of the character[11], a mind that constantly falls back on the maternal experience of its proprietor. The hovering around the squawking of the chickens and the flying of feathers betrays the reluctance to close-up on the mother's part. The pain and loss Maria experienced as a mother merges at the end of the paragraph with the pain she feels while trying to assimilate herself into American culture, an endeavor symbolized by the wearing of the tight high-heeled shoes.

Unlike her children, however, Maria remembers events in Guatemalan history which sustains her in her obstinate hold on a Guatemalan cultural identity. Like the two Indian women she saw on the subway, her sense of history protects her from utter dislocation.[12] Invited by the Mayor to share with the audience of the ceremony a story from her country, Maria tells of a mayor back home whom the people loved very much and who was shot dead by soldiers. Ironically, neither Maria nor her audience realizes that the story she selects echoes the toppling of Arbenz, the democratically elected president on June 27, 1954, and the sullied history of assassinations in which the CIA played a major role.

> "In my village in Guatemala," she began, "the mayor did not go along – get along – with the government so good."
> "Hey Maria," said the Mayor, "I know exactly how he felt!" The people in the audience laughed. Maria waited until they were quiet again . . .
> "The people liked him, your mayor?"

focalization. Continuing to read, the Mayor tells the audience of how Maria "already the mother of five children . . . fled Guatemala in 1980 and made her way to New York for a new start" (26). At this point, the reader, already disillusioned about this "new start", is prepared for Honig's use of the recurrent motif of the tight shoes into which Maria's scarred foot cannot fix: The Mayor was reading her story "but she had a hard time following . . . her feet had started to hurt, crammed into the new shoes" (26). The Mayor goes on reading information about Maria's children to whom as his notes read, Maria has passed her enthusiasm for education: "her son is now a junior in high school, her youngest daughter attends the State University, and her oldest daughter, who we are proud to have with us today, is in her second year of law school on a scholarship" (27). Maria's older sons were however missing from the Mayor's account of her life, and the mother's consciousness immediately filled the gap:

> Two older sons were dragged through the dirt, chickens squawking in mad confusion, feathers flying. She heard more gunshots in the distance, screams, chickens squawking. She heard, she ran. Maria looked down at her bleeding feet. Wedged tightly into the pink high heels, they throbbed (27).

Honig uses the cinematic device of mixing to merge Maria's past with her present. Recurrent in her memory is that day in which she lost her two older sons and her husband. She, however deliberately avoided remembering any details about her boys and only saw and heard the chickens. In other words, this is what she lets herself remember.[10] The fragmentary phrases used in the place of full sentences in the above

smiling, the tall black man stayed slightly crouched, the Vietnamese woman squinted, confused, her glasses still hidden in her fist" (25). Using the camera as a metafictional device, Honig encloses Maria within the frame of immigrants from which she can never step out into society at large. Inside such frame immigrants are "huddled together" regardless of their unique cultural identities, which can be expressed in a variety of "englishes". Honig's language used in the above quotation is extremely suggestive of the place, the status, and the crises of immigrants in American society: "huddled close, not knowing if they could move".

The perplexity of the immigrants takes different forms as revealed in the picture Honig takes for them. The continuous smiling of the Chinese man, the crouching of the tall black man, and the squint of the Vietnamese woman are all symptoms of this perplexity. In the ceremony, however, this perplexity and the short story itself reach their climaxes through the interaction between Maria and the Mayor. This interaction begins with the Mayor's introducing Maria to the audience. The Mayor's esteem for Maria is tainted with the subtle gestures he made for his audience.

> "Maria Perez grew up in the countryside of Guatemala, the oldest daughter in a family of 19 children," read the Mayor as Maria stood quaking by his side. She noticed he made a slight wheezing noise when he breathed between words. She saw the hairs in his nostrils, black and white and wiry. He paused. "Nineteen children!" he exclaimed, looking at the audience. A small gasp was passed along through the crowd. (26)

While losing this audience, Maria wins a larger audience, namely the readers of the short story, since the whole scene is viewed from her

> the American ladies on the Fifth Avenue. Carmen laughed when she saw her mother take the first faltering steps, and Maria laughed too (23).

Maria thus becomes 'a mimic woman' similar to Dr Aziz in E.M Forster's A Passage to India, Dr Veraswami in George Orwell's Burmese Days, and Ralph Singh in Naipaul's The Mimic Man. These characters whom Bhabha sees as 'mimic men' (88), "are not to be read in terms of colonial dependency, . . . but in terms of mockery, parody, and menace: a disruption of colonial authority" (Childs and Williams 131).

Language use can also reflect the ambivalence of mimicry; the English language Maria speaks shows her as both similar and dissimilar to native speakers of English, and reveals what Bhabha names "a difference that is almost the same, but not quite" (86). Maria's English is fairly good; she can use idioms which shows her resemblance to the majority of Americans, but she makes a mistake in the middle of the idiom which singles her out as different. Asked if she were nervous by a Chinese man, who is also an award winner from another program, Maria thought that "Oh yes" was not enough for an answer: "she tried to remember the expression Cheryl had taught them. 'I have worms in my stomach,' she said" (25). Substituting worms for the idiomatically 'correct' butterflies, Maria, who wanted to sound like a native English speaker, ironically ended up by marking her dissimilarity in spite of the pink dress, the white collar and the high heels.

Honig brilliantly captures this dissimilarity by picturing Maria with the immigrant winners of prizes who belong to different ethnic minorities before the ceremony starts: "A photographer rushed over and began to move the students closer together for a picture . . . they stayed there, huddled close, not knowing if they could move. The Chinese man kept

English or any other language, her pain thus flows unreservedly to the reader while her non-standard six-vowel "Aaiiee" throbs on the page sharp, long and loud.

Honig makes use of the ceremony scene to dramatize the cultural gap between Maria and the society in which she has resided. The Mayor's hugging of Maria, repulses her like those kisses and hugs of the TV show host. The Mayor's jokes riotously enjoyed by the audience, overstate the painful history of Maria which the reader now realizes. The encounter is highly significant; the Mayor represents the U.S. and power, while Maria is illustrative of the 'third world' and of powerlessness. At the beginning of the party "Everyone was smiling, every one was so happy while the Mayor of New York stood on the podium telling jokes. How happy Maria felt too!" (26). Maria had prepared herself for the party. The details of her tiring dressing up, meticulously described by Honig, parallel Maria's effort to fit into the American society which the ceremony represents: "In the mirror she saw a small dark protrusion from a large pink flower. She struggled to zip up in back, then she fixed the neck, attaching the white collar she had crocheted" (22). Again Honig's language is quite suggestive; the dark protrusion may stand for Maria's cultural identity which refuses to be held back and insists on emerging, while the 'collar' connotes tying and curbing and is reminiscent of the band put around an animal's neck.

Homi Bhabha's concept of mimicry can be very relevant for describing Maria's appearance in the ceremony. Not only does she imitate American ladies, but she also parodies them[9]:

> Maria squeezed into the pink high heels and held each foot out, one by one, so she could admire the beautiful slim arch of her own instep, like the feet of

The horror of these campaigns haunts Maria's mind in the United States. Preparing to meet the mayor of New York and to receive an award for her English, Maria carefully dresses up for the occasion. Putting on the nylon pantyhose, she was "careful not to catch the hose on the small flap of scar [in her right foot]" (22). The scar, which works in the text as a synecdoche for Maria's permanent loss and pain, triggers off her narration of the destruction of her home in Guatemala:

> The right foot bled badly when she ran over the broken glass, over what had been the only window of the house. It shattered from gunshots across the dirt yard. The chickens dashed around frantically, squawking, trying to fly, spraying brown feathers into the air. When she had seen Pedro's head turn to blood and the two oldest boys dragged away, she swallowed every cry, and ran with the two girls. The fragments of glass stayed in her foot for all the days of hiding. They ran and ran and ran and somehow Jorge caught up and they were found by their own side and smuggled out. And still she was silent, until the nurse at the border went after the glass and drained the mess inside her foot. Then she had sobbed and screamed, "Aaiiee!" (22)

In this interior monologue, Maria's narration of the horrid historical events is covert, 'transparent', impersonal, and thus different from the 'overt' narration which comes later in the text in the ceremony scene.[8] In the monologues, Maria is free of her commitment to speak 'correct' English, Honig traces her thoughts before they are verbalized into

characters to make grammatical mistakes as long as they speak up and narrate their versions of history which may either support or contradict, and hence *correct*, other accounts written in 'correct' English.

Maria is an immigrant from Guatemala, a country which has suffered a 36-years-long civil war which left 200,000 dead. Ironically she seeks refuge in the United States the country whose interference in the Guatemalan political history has never been above suspicion. In 1995, the CIA's historical staff "rediscovered" records on assassination planning in Guatemala during a search of Guatemala materials to be declassified as part of the agency's "Openness" program (Doyle. Online). A staff historian, Gerald Haines, was assigned to write a brief history of these operations. He concluded that as early as January 1952, CIA headquarters began compiling lists of individuals in Arbenz's government "to eliminate immediately in event of a successful anti-Communist coup" (Haines. Online). According to Nicholas Cullather, a diplomatic historian at the University of Indiana who worked on contract for one year with the CIA, cold war concerns convinced President Eisenhower to order the removal of Colonel Jacobo Arbenz Guzman, the democratically-elected leader by force. Cullather's report provided countless details of the US "Operation Success" which he saw as "a covert mission plagued by disastrous military planning and failed security measures" (Online). In Guatemala, of course, "Operation Success" had a deadly aftermath. After a small insurgency developed in the wake of the coup, Guatemala's military leaders developed and refined, with U.S. assistance, a massive counterinsurgency campaign that left tens of thousands massacred, maimed or missing (Cullather. Online).

(Haugen 282). Yet, "Surrendering the native language", as Millard points out, "helps to perpetuate the ethos of 'one nation, one language'" (153). The "Nations and tribes" which make up humanity according to the Quranic verse above, those nations, whose people are required to "know each other". will speak one language, and will thus turn into one nation where identities dissolve and histories are forgotten.

Abrogation is the only choice Honig has in response to the coercive relations of power which insist on the use of one language, i.e. English, by her students, of whom some have crept into her fiction. Abrogation refers to:

> the rejection by post-colonial writers of a normative concept of 'correct' or 'standard' English used by certain classes or groups, and of the corresponding concepts of inferior 'dialects' or 'marginal variants'. The concept is usually employed in conjunction with the term appropriation, which describes the process of English adaptation itself, and is an important component of the post-colonial assumption that all language use is a 'variant' of one kind or another (and is in that sense 'marginal' to some illusory standard) (Aschcroft, Griffiths and Tiffin 5).

Instead of English, the characters in Honig's short story speak a variety of 'englishes'.[7] The story implies that the experiences and the histories of the speakers are much more important than the grammatical rules of the language through which they are telling their stories. Honig, the language teacher and the fictional writer, allows her

become a part. A conflict, especially between mother and daughter, thus ensues. Within this conflict, Honig creates a link between language and cultural identity which is quite evident in the following dialogue between Maria and her daughter:

> 'It is too short, your skirt, Maria said in Spanish. 'What will they say?'
>
> Carmen laughed. 'It's what they all wear, except for you old ladies.'
>
> 'Not to work! Not to school!
>
> 'Yes, to work! to school! And Mama, you are going for an award for your English, for all you've learned, so please speak English!" (23)

It is interesting to note here how Maria uses Spanish not English to object to her daughter's dressing up which is often read in post-colonial literature as emblematic of the reinvention of identity.[6] Maria's use of her mother tongue can be read as an attempt to remind the daughter of her original language/identity. The daughter however resorts to a counter mechanism: Blaming the mother for not speaking English, she is trying to pull her not only into the majority language but rather into their culture. By reminding the mother of "all [she's] learned", the daughter is probably referring to the cultural content of language. She seems to be saying to her mother, if you want to learn the language, so you must unquestionably embrace the culture. "Language choice [is] ... an indicator of 'directions of acculturation': [It] is often a significant indication of the group with which [the speakers] wish to identify"

tongue mother
tongue me
mothertongue me
mother me
touch me
with the tongue of your
lan lan lang
language
l/anguish
english
is a foreign anguish (qtd. in Susheila xii).

Whereas Philip's poem represents a longing towards a mother tongue within the context of slavery, Honig's story reveals the same longing in a neo-colonial setting[5]. In addition to her frequent switching to Spanish throughout the story, a switching which her children adamantly reject, she sees "the two Indian women on the subway" as "timeless guardian spirits, here to accompany me to my honors" (24). When her daughter Carmen shows disdain at them, and "before she could put her derision into words, Maria became stern. 'Have respect,' she said. 'They are the same as your father's people'" (24).

Yet, with the exception of this incident in which Maria instructs her daughter, it is the children who tell Maria what to do throughout the story. She yields to the power they have gained through incorporating American culture, and agrees to be led by them and supported by their knowledge of the American value system. Yet, she doesn't totally acquiesce to the rules of the dominant group game of which they have

"Forget it Mama. They don't let poor people on these programs," Jorge said one day.

"But poor people need the money, they can win it here!"

"They don't give it away because you *need* it!"

It was true; she had never seen a woman with her kids say on a show: My husband's dead. Jorge knew. They made sure before they invited you that you were the right kind of people and that you said the right things (21).

The language Maria is required to speak is not the English language which allows her to tell her true story, nor is it the language which speaks her misery and pain. She has to use the language she has learned in the classroom in a very cautious way which would neither blemish the merry atmosphere nor offend her superiors, the powerful and carefree native speakers of this language. English will therefore remain a *second* language in the pejorative sense of the word, as in "second class" and "second rate". Unlike her first language - her mother tongue - English is incapable of expressing her deepest thoughts and feelings. It becomes "a foreign anguish" as Marlene Nourbes Philip describes it in a poem entitled "Discourse on the logic of Language":

English is
My father tongue
A father tongue is
a foreign language
not a mother tongue

the "torn blue jeans" may indicate, are totally assimilated in the American society. They are enjoying the program, while Maria is shocked at the way the host of the show keeps hugging and kissing the girls and the women playing in the program. In spite of her progress in English as the story later reveals, Maria seems to be speaking a different language than the one spoken in the program and the one her children are speaking. "Mama you just don't understand" (20), Jorge would say to her whenever they watched TV together. A wider meaning of language as bearer of culture is thus stressed throughout the story. Maria's interior monologues, and the dialogue between her and her Americanized children, reveal her inability to adjust to the American culture and her tenacious hold to her Guatemalan roots. Fantasizing herself as a guest in the game show she is watching, she creates a whole imaginary scene indicative of a severe cultural conflict:

> She saw herself on TV with Carmen and Guiliette and Jorge . . . The man put his hands on her beautiful young daughters. That man pinched and kissed *her*, an old woman, in front of the whole world! Imagine seeing *this* back home! Maria frowned chewing on the foil wrapper. There was nobody left at home in Guatemala, nobody to care if a strange man squeezed her wrinkled flesh on the TV (emphasis in the text; 21).

Just as Maria's language is never heard in the workplace, it is equally unwelcome in the media. She gives up thinking about ways to preserve her identity on a TV show of the type as she finally agrees to her son's argument that she will never have a chance to win or even to share in such programs.

herself as the hotel guest rather than its maid, the one to be served rather than the servant, and the mistress rather than the slave. Watching her as she stealthily stretches on the bed, and pitying her swollen ankles, the sympathetic reader ironically becomes an accomplice of an adventure, or rather of a pleasant transgression. Honig thus entangles her reader from the beginning, and is now capable of moving a step forward beyond the description of Maria's movements and of her body.

Honig leads the reader into Maria's stream of consciousness which enables her to move in time and place to an earlier scene in Maria's life in the States and to a much earlier one in her home country Guatemala. Lying on the king-sized bed, and using the remote control Maria flipped TV channels, while Honig too started flipping the channels of the narrative. Honig switches to a channel inside Maria's consciousness which moves from present to past and from reality to fantasy. As a skilful short story writer, Honig keeps switching channels inside and outside Maria's consciousness without causing the reader to lose the specific dramatic effect which distinguishes a short story from a novel. The single focus throughout this narrative is Maria's suffering as a subaltern which takes different shapes on the different channels of past and present; reality and fantasy, outside or inside Maria's consciousness. From the elegant hotel room in the present moment with the remote control in Maria's hand, the reader moves to Maria's "cramped apartment" earlier in time, and views a scene where Maria and her children are watching a popular TV game show. "Jorge and his teenaged friends would sit around in their torn bluejeans dropping potato chips between the cushions of her couch, and laughing, writhing with laughter while she sat like a stone" (21). The children, as the "potato chips" and

With difficulty, Lucy Honig thus tries to re-member the fragmented Maria This process of re-membering stands in sharp contrast to the psychic and physical fragmentation this immigrant mother has experienced in the American society. Trying to rest on the bed of her masters, "[Throwing] her arms out in each direction", Maria inadvertently replicates Jesus in Christian mythology, a replication which Honig wittily uses to reflect Maria's painful subjugation. Despite her efforts to stretch her arms wide in each direction, they did not come near the edges of the "king-sized" bed in that "high-floor" room overlooking "Central Park" where "the *tiny* people [circled] along the paths *below*" (emphasis added; 20). This is one of a series of extended metaphors which Honig uses to dramatize Maria's futile efforts to fit in a world which insists on crucifying her in its attempt to prosper and flourish. The sovereignty of the American society is subtly indicated in the adjective king-sized, and is intensified by the contrast between the lofty hotel room and the tiny people below. The adjectives *High* and *Central*, used to describe the hotel and the park respectively, recall by contrast: low, and marginal which tone with Maria and the tiny people below. The multinational nature of the hotel can be read as an attempt to place Maria's marginality or rather invisibility not only within the States but in a world of different "nations and tribes" which ideally should provide a chance for people to "know each other". Later Maria sees the big school, in which the ceremony was held, as reminiscent of the United Nations (24), a simile which reiterates that the whole world is responsible for minority oppression.

It is to "the tiny people . . . below" where Maria belongs. Up in the hotel room, however, she fantasizes for a short while. She visualizes

opportunities, however, are not easily accessible to immigrant women. "Even when access to the public world is granted to immigrant women, the nature of the work available to them provides few opportunities for social interaction" (Norton 12). Hotel maids are among the most invisible creatures in society: Unlike house maids, one never speaks to them or even sees them during one's stay in a hotel. Untidy beds and messy rooms are magically neat and tidy when one comes back to one's room.[4]

Honig, however, decides to make Maria visible: She first traces her movement in a series of verbal clauses which render her almost robotic: "Inside room 824, Maria parked the vacuum cleaner, fastened all the locks and the safety chain and kicked off her shoes. Carefully she lay a stack of fluffy towels on the bathroom vanity. She turned the air conditioning up high and the lights down low" (20). Honig then moves to the more difficult task of bringing Maria to life, of showing the flesh and blood behind the robot. But Maria's body does not come into view as one complete whole, it rather comes in pieces: "legs", "feet", "ankles", "toes", "arms", and finally a "tongue" tasting salt:

> [S]he hoisted up the skirt of her uniform and settled all the way back on the king-sized bed with her legs straight out in front of her. Her feet and ankles were swollen. She wriggled her toes. She threw her arms out in each direction and still her hands did not come near the edges of the bed . . . She tore open a small foil bag of cocktail peanuts and ate them slowly, turning each one over separately with her tongue until the salt dissolved (20).

are immigrants living in New York "struggling to live, struggling to be understood and grasping for insider tips on how to fit in America" (Honig qtd. in McConochie 110).

The title of the collection is significant: It echoes the familiar plea of fundraisers and activists to remember the less fortunate, though the stories themselves somehow reveal that "helping the truly needy can be a losing battle with hunger, addiction and less tangible obstacles" (Ponce Online). The title of the story selected for the present study is also significant; by foregrounding the commonplace "English as a Second Language", an idiomatic expression in which separate words have merged, Honig wittily endows *second* with new meanings such as "minor" or "less important", and invites the reader right from the start to place English within a larger context of languages where the native tongue comes first. Maria, a distinguished ESL student prefers to speak Spanish, her mother tongue, while her assimilated daughter insists on her mother's speaking English. The story begins with three words indicating place "Inside room 824", a room in a hotel where the reader soon realizes Maria works as a maid. Honig's choice of the hotel and of Maria's job is quite suggestive. Generally speaking, no communication takes place between guests and hotel maids. The distinguished ESL learner, ironically, has no chance or even no need to speak English outside the classroom, since she has been turned into a robot cleaning rooms for people she never sees. Specialists in Language learning repeatedly stress that the public world should provide language learners with the opportunity to interact with members of the target language community. Good language learners, make their own opportunities for practice in using the language inside and outside the classroom (Brown 191). These

past which stands in sharp contrast to the hilarious giggles of the ceremony's audience. This painful past is also a prelude to the inhumane working conditions, poverty and degradation she faces in a ruthless society which despises her efforts.

Struggling to speak English and succeeding to do so, Maria is constantly seen as torn between pride in her English, and satisfaction with her achievements in exile on the one hand, and a longing for her mother tongue/culture and ancestors in Guatemala on the other. Honig's sensitivity to language, her awareness of the suffering involved in learning and speaking it, as well as of the mixed feelings of the ESL learners, most likely result from her background as a former ESL teacher. Besides being a short story writer, Lucy Honig has also taught English as a Second Language in a number of adult education and intensive English-language programs in the New York City area. Her interests in teaching ESL and in writing fiction have emerged, she says, "from the same discomfort with 'mainstream' American culture ? a need to get out of it, understand it, be with people who aren't in it either" (qtd. in McConochie 110).

"English as a second language" is published in a collection entitled The Truly Needy, which won the 1999 Drue Heinz Literature Prize, one of the most prestigious awards for a book of short stories in the United States. Novelist Charles Johnson, who selected Honig's manuscript for the prize, wrote that her stories "brim over with memorable characters, enough rich details of modern life to fill a novel, and a heart big enough to embrace the world in all its complexity and ambiguity.", he also called the book "one of the most satisfying literary works of the '90s" (Green. Online). The Truly Needy is Honig's first collection of stories to be published in book form. Many of its characters

soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation" (9).

Lucy Honig is a white American author, and a native speaker of English, yet her stories seem to embody ambivalence towards language which corresponds to both Achebe and Thiong'O in varying degrees. This ambivalence recalls the possibilities inherent in a foreign/second language which can be read in the English translation of the Quranic verse quoted above: Human beings are requested to learn each other's languages so that they may communicate "Ye may know each other", and, as the translator of the verse has added in parenthesis, "not that ye may despise each other")[2]

Throughout Honig's rather long short story, Standard English is at the same time rejected and embraced, avoided and adopted, studied and appropriated. Finally English *does* represent the marginalized. In spite of impediments, frustration, and humiliation, the downtrodden immigrants in this work of fiction manage to voice fragments of their stories in an English of their own, interpolating their experience of exile in the U.S.A. into the dominant modes of representation offered by its hegemonic culture.[3]

This paper focuses on the interaction between language and cultural identity in this postcolonial short story written by a white writer whose mother language is English but who deeply feels for those who are often tormented and alienated while speaking it. The main character, a Guatemalan motel maid with swollen feet, receives an award from the mayor of New York for her achievement in learning English. In the awards ceremony, she, and her culture undergo brutal humiliation as the mayor makes fun of her while the audience laughs hysterically. Through Honig's interior monologues, however, the reader learns of her painful

" يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ" (الحجرات ١٣)

"O Mankind! We have created you from a single (pair) of male and female, and made you into Nations and tribes, that Ye may know each other (Not that ye may despise each other) Verily the most Honoured of you in the sight of Allah is he who is the most righteous of you. And Allah has full knowledge and is well acquainted (with all things)."(Ali Al-Hujurat, 13)[1]

Language is capable of the two contradictory effects of communication and separation. In Honig's, "English as a Second Language", People despise each other; yet they also manage to communicate. The short story itself written by a white American author, and having a Guatemalan immigrant residing in New York, as its main character is an act of communication across nations and languages.

Writers differ in their attitudes towards a foreign language: African novelist Chinua Achebe, notes that language can go beyond verbalizing the stories of its native speakers, and can be effectively used to express narratives of other peoples. For him English can "carry the weight of [his] African experience" (qtd. in Ngugi 8). Other writers, like Ngugi Wa Thiong'O oppose this theory of language, and argue that English is so stamped with the indelible mark of the colonizer that it cannot represent the colonized, and hence it must be replaced by indigenous languages. Ngugi believes that "language was the most important vehicle through which [imperial] power fascinated and held the

Language and Cultural Identity in Lucy Honig's "English as a Second Language"

By

Magda Mansour Hasabelnaby

يطلب من

• مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧

• مكتبة زهراء الشرق

١٦ش محمد فريد - القاهرة. ت: ٣٩٢٩١٩٢

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

• مكتبة دار البشير بطنطا

٣٣ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

• مكتبة الآداب

٤٢ الأوبرا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨-٣٩١٩٢٧٧

• مكتبة دار العلم

الفيوم - حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣

رقم الإيداع	٢٠٠٥/٥٤٣٧

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت: ٧٧٩٣٩٨٠

جمع كمبيوتر وتنسيق

مكتبة الأمل

ت : ٤٥١٩٢٦٢ - ٠١٠٣٠٨١١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

- Language and Cultural Identity in Lucy Honig's "English as a Second Language"
- A Feminist Re-definition of Survival in Marsha Norman's night, Mother
- Blasting out of the "Continuum of History": A reading of Churchill's Top Girls in the Light of Benjamin's "Theses on the Philosophy of History"
- Orality and Postmodernism in Gloria Naylor's Mama Day.
- The East / West, Black / White Antithesis in Relations to Cultural Dichotomy in Tayeb Saleh's Seasons of Migration to the North.

No. (27)

Feb. 2005



مكتبة الأنجلو المصرية